

ULRICH PFISTERER (München)

Iconologia Mariniana:

Marinos Selbst- und Fremdbilder

Venere in atto di disvelarsi a Marte di Giacomo Palma und *Venere assisa in una conca di Bernardo Castello* – unter diesen beiden Überschriften empfängt Marinos *Galeria* den Leser gleich am Eingang mit einer doppelten Überraschung¹. Scheint doch der Meister des *concettismo* ausgerechnet beim Eröffnungs-*conchetto* wenig subtil und gleich zweimal mit dem uralten Lockmittel freizügiger weiblicher Reize in höchster Steigerung zu operieren: dem „lascivo oggetto“ der antiken Liebesgöttin. Dabei muss der Leser doch angesichts der 453 in der *Galeria* zusammengestellten Bildgedichte den Eindruck gewinnen, als hätte Marino ausreichend Wahlmöglichkeiten gehabt, mit anderen, zumindest auf den ersten Blick bedeutungsvolleren und programmatischeren Sujets etwa der Gattung *Favole* sein Unternehmen zu eröffnen. Warum also dieser Auftakt der *Galeria*?

Eine Spannung zwischen übergreifender Gesamtstruktur und einer scheinbar zufälligen Aneinanderreihung von nur durch das Oberthema verbundenen Einzelkompositionen charakterisiert die Sammlungen von Bildgedichten insgesamt, wie sie seit dem späten 16. Jahrhundert immer beliebter werden². So folgt auch Marino bei der Gesamteinteilung seiner ‚poesie‘ zwar auf allgemeinsten Ebene zeitgenössischen Gattungsüberlegungen und Sammlungsordnungen, an deren Beginn eben häufig mythologische Stoffe stehen; zudem rechnet Marinos virtuelle *Galeria* bei der impliziten Evokation räumlicher Strukturen auf die Erfahrung in solchen realen Sammlungs-

1 Marino, Giambattista: *La Galeria*. Hrg. von Marzio Pieri und Alessandra Ruffino, Trient 2005 (Opere di Giambattista Marino, Bd. 3), S. 9f. und Kommentar S. LIf., CCXXXf., CCXLIf. und CCLIII. – Zu den beiden zugehörigen Gemälden, von denen sich dasjenige Palmas im J. Paul Getty Museum, Los Angeles befindet, dasjenige Castellos verschollen ist, siehe Erbentraut, Regina: *Der Genueser Maler Bernardo Castello 1557?–1629*, Freren 1989, S. 311–313, Kat. V103f. und Mason Rinaldi, Stefania: *Palma il Giovane. L'opera completa*, Mailand 1984, S. 91, cat. 141.

2 Vgl. zu parallelen Erscheinungen Battistini, Andrea: *Il molteplice e l'uno. La cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, in: *Intersezioni* 22 (2002), S. 189–206; Dempsey, Charles: „Et nos cedamus amori“: observations on the Farnese Gallery, in: *Art Bulletin* 50 (1968), S. 363–374.

räumen³. Ein zeitgenössischer Leser hätte zudem allein schon beim Stichwort ‚galleria‘ (und entsprechend bei ‚pinacoteca‘ oder ‚museo‘) a priori mit einem irgendwie ordnenden System und sinnträchtigen Leitgedanken gerechnet⁴: Marino selbst spricht in einem Brief von 1613, in dem er dem Maler Bernardo Castello das *Galeria*-Projekt skizziert, davon, dass „le poesie, che vi entrano, son tutte in ordine“⁵. Aber innerhalb dieser großen Unterteilung gaben weder Marinos antike Vorbilder wie die *Anthologia Planudea* und Philostrats *Eikones* (mit den angehängten Statuen-Ekphrasen des Kalistratos) noch die Zusammenstellungen neuzeitlicher Gedichte auf Kunstwerke ein einheitliches Untersystem oder gar exemplarische Eröffnungen vor⁶. Folgten die Gedichte einer realen topographischen Ordnung, konnte dies überhaupt als Rechtfertigung gegenüber den Lesern für eine scheinbar wahllose Abfolge der Objekte dienen: Unter dem Titel *Caprarola* beschrieb etwa zwischen 1585 und 1589 Ameto Orti einen solchen Rundgang durch

- 3 Zum Vergleich mit realen Sammlungen bereits Schlosser, Julius von: *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, S. 479 f. – Mir sind keine überzeugenden detaillierten Deutungsvorschläge zu Struktur und Ordnung der *Galeria* bekannt, vgl. für die bisherige Forschung etwa Nemerow-Ulman, Linda: *Narrative Unities in Marino's La Galeria*, in: *Italica* 64 (1987), S. 76–86 oder Paulicelli, Eugenia: *Parola e spazi visivi nella Galeria*, in: *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*. Hrg. von Francesco Guardiani, New York 1994, S. 255–265.
- 4 Im Vorwort zum dritten Teil der 1614 publizierten *Lira* wird auch das Projekt der *Galeria* umrissen und mit ‚museo‘ und ‚pinacoteca‘ umschrieben. – Insgesamt Nencioni, Giovanni: *La ‚galleria‘ della lingua*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* ser. III, 12/4 (1982), S. 1525–1561; Findlen, Paula: *The Museum: its classical etymology and Renaissance genealogy*, in: *Journal of the History of Collections* 1 (1989), S. 59–78; zum Kontext von Marinos Hinweis im Vorwort der *Galeria*, kein „Museo universale“ bieten zu wollen, siehe Rossi, Massimiliano: *Poemi e gallerie enciclopediche: la ‚Creazione del Mondo‘ di Gasparo Murtola e il collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in: *Natura-Cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*. Hrg. von Giuseppe Olmi u. a., Florenz 2000, S. 91–120.
- 5 Marino, Giambattista: *Lettere*. Hrg. von Marziano Guglielminetti, Turin 1966, S. 143, Nr. 78.
- 6 Aus der neueren Literatur dazu seien nur genannt: Fumaroli, Marc: *La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse: epigrammes et œuvres d'art profanes vers 1600*, in: *Les Carrache et les décors profanes*, Rom u. a. 1988, S. 163–182; Schütze, Sebastian: *Pittura parlante e poesia taciturna: Il ritorno di Giovan Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in: *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinando I to Pope Alexander VII*. Hrg. von Elizabeth Cropper, Bologna 1992, S. 209–226; ders.: *Sinergie Iconiche: la Hermathena dell'Accademia dei Gelati a Bologna tra esercizio poetico e passioni per la pittura*, in: *Estetica Barocca*. Hrg. von dems., Rom 2004, S. 183–204; Ferrari, Oreste: *Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture*, in: *Storia dell'Arte* 90 (1997), S. 151–161; Warwick, Genevieve: *Bernini's Apollo and Daphne at the Villa Borghese*, in: *Art History* 27 (2004), S. 353–381.

die gleichnamige Farnese-Villa in 240 lateinischen Epigrammen auf einzelne Kunstwerke⁷. Und eine explizite Captatio Benevolentiae in diesem Sinne stellte Federico Borromeo 1625 seinem *Musaeum*, einer Auswahl-Beschreibung der eigenen Gemäldesammlung, in einem Kapitel zur „Libri Ordo“ voran⁸. Allerdings verstärkt sich daraus indirekt wiederum der Eindruck, die Zeitgenossen hätten – von den Ausnahmen äußerer Zwänge abgesehen – eben doch irgendeine Form von bedeutungshaltiger Gesamtordnung solcher Gedichtsammlungen erwartet.

Vergleicht man den Auftakt von Marinos *Galeria* schließlich mit dem unmittelbaren Vorgängerprojekt, verstärken sich die Irritationen nur noch: Die Rede ist von dem zu Anfang des Jahres 1611 von der Paduaner Accademia degli Orditi publizierten *Gareggiamento poetico* der besten Dichter Italiens (mit Widmung an den ‚grande ammirante‘ von Neapel und Herzog von Conca, Giulio Cesare II di Capua; Marino hatte dessen Vater als Sekretär gedient). Der gesamte dritte Teil dieser Sammlung mit dem eigenen Untertitel *Le Immagini* umfasst ausschließlich Bildgedichte, immerhin 195 nach verschiedenen Unterkategorien geordnete Beiträge, und schließt dabei bereits 14 Gedichte Marinos ein⁹. Die Zusammenstellung beginnt mit vier Texten, in denen die Dichter Ansaldo Cebà, Gasparo Murtola und Pie-

7 Die Gedichte werden allerdings durch Beschreibungen von fünf Farnese-Impresen eröffnet, dann folgt mit *Ad Hospitem* und *In Domum Farnesiam Caprarolae positam* eine ‚Einführung‘ des fiktiven Besuchers in die Anlage, siehe Baumgart, Fritz: La Caprarola di Ameto Orti, in: Studi Romanzi 25 (1935), S. 77–179 und Castagnetti, Marina: La Caprarola ed altre Galerie. Cinque lettere di Maffeo Barberini ad Aurelio Orsi, in: Studi Secenteschi 34 (1993), S. 411–450. – Vgl. dann aus dem Jahr 1613: Francucci, Scipione: La Galleria dell'Illustrissimo e Reverendissimo Signor Scipione Cardinale Borghese [...], in: Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, IV, 102; eine gedruckte Ausgabe erschien in Arezzo 1647.

8 Borromeo, Federico: *Musaeum*. Hrg. von Gianfranco Ravasi und Piero Cigada, Mailand 1997, S. 6–9. – Auch in einer ‚offenen‘ Gedichtsammlung wie dem *Tempio all'illustrissimo e reverendissimo signor Cinthio Aldobrandini*. Hrg. von Giulio Segni, Bologna 1600 thematisiert der Herausgeber im Vorwort die „zufällige“ Ordnung, die dennoch programmatisch mit einem Gedicht des verstorbenen Tasso eröffnet wird; dazu auch Raimondi, Ezio: Die Literatur in Bologna im Zeitalter Renis, in: Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm. Hrg. von Sybille Ebert-Schifferer u. a., Frankfurt a. M., Bologna 1988, S. 71–88, hier: S. 71 f.

9 Il *Gareggiamento Poetico del Confuso Accademico Ordito*. Madrigali amorosi, gravi, e piacevoli [...], Venedig 1611, jeder der neun Teile mit eigener Seitenzählung; die Marino-Gedichte der *parte terza* finden sich fol. 8r, fol. 9v–10r (zwei Beiträge), fol. 13r, fol. 17v–18r, fol. 19v, fol. 23r, fol. 30v–31r (zwei Beiträge), fol. 37v–38r, fol. 42v; vgl. ein ausführliches Inhaltsverzeichnis bei Giambonini, Francesco: *Bibliografia delle opere a stampa di Giambattista Marino*, 2 Bde., Florenz 2000, Bd. 1, S. 300–303; auch Rossi, Massimiliano: Per l'unità delle arti: la poetica ‚figurativa‘ di Giambattista Strozzi il giovane, in: I Tatti Studies 6 (1995), S. 169–213.

tro Petracchi ihre eigenen Porträts besingen; dann folgen zahlreiche weitere Gedichte auf Bildnisse, bevor mythologische Darstellungen in verschiedenen Bildmedien bis schließlich hin zu Tierdarstellungen abgehandelt werden. Die Ordnung folgt zumindest grosso modo einer absteigenden (moralischen) Wertung nach Sujets. Dagegen sollte Marinos eigenes Projekt einer *Galeria*, das spätestens seit 1605 greifbar wird, bekanntlich zunächst nur aus einer Porträt-Galerie in der Tradition Varros und Paolo Giovios bestehen. Just 1610/11 erweiterte Marino jedoch die Konzeption um ‚favole‘ und schließlich auch um Skulpturen und begann, zahlreiche Künstler um Vorlagen für die projektierten, später freilich nicht ausgeführten Kupferstich-Illustrationen zu bitten¹⁰. Nun hatte zwar auch schon Marinos Dichterkollege Gabriello Chiabrera vor 1600 eine partiell vergleichbare Zusammenstellung von Künstlerviten und Lobgedichten in Angriff genommen, die er ebenfalls mit für den Stil der Künstler repräsentativen Illustrationen versehen wollte, wofür Chiabrera von einer ganzen Reihe von Malern Zeichnungen erbat – denen er als Gegenleistung (wie später dann auch Marino) die „moneta del Parnasso“ in Aussicht stellte, also literarischen Ruhm¹¹. Dennoch lässt sich die 1610/11 modifizierte Idee für die *Galeria* am besten als direkte Reaktion auf die Publikationsvorbereitung des *Gareggiamento* verstehen: Im Gegensatz zu diesem Gruppenwerk tritt Marino nun aber in einen ganz neuartigen Wettstreit mit seinem eigenen *ingegno* bzw. ist (innerhalb des kunstvoll eng beschränkten Oberthemas, einer zusätzlichen Herausforderung und Schwierigkeit) so universal, dass andere Dichter überhaupt nicht mehr aufzutreten brauchen und können¹².

10 Das Vorwort des *Gareggiamento* ist auf den 12. Januar 1611 datiert, man wird zumindest das Jahr 1610 als Vorlauf des Projektes annehmen dürfen. Wann genau dagegen die ersten beiden Briefe Marinos an Castello, in denen von ‚favole‘ für die *Galeria* die Rede ist, anzusetzen sind, lässt sich nicht ganz sicher bestimmen; die extrapolierten Datierungen von Guglielminetti in Marino: *Lettere* (s. Anm. 5) notoriously ungenau, die beiden relevanten Briefe S. 112f. (Nr. 59f.): Marino kommt Anfang 1610 in Turin an, entschuldigt sich jedoch bei Castello, dass er entgegen seinem Versprechen nicht gleich geschrieben habe (es dürfte also mindestens März/April 1610 sein); insgesamt scheinen erstaunlich wenige Briefe des Jahres 1610 zu existieren. Terminus ante quem für Marinos Erweiterungs idee ist jedenfalls Marinos Verhaftung am 1. April 1611.

11 Chiabrera steht mit dieser Zusammenstellung seinerseits natürlich in der Tradition von Vasaris *Libro dei disegni*; Chiabreras Sammlung war wiederum in drei Teile: ‚berühmte Künstler‘, ‚zeitgenössische Künstler‘ und ‚Porträts berühmter Personen‘ unterteilt; dazu Fusconi, Giulia: Gabriello Chiabrera e la cultura figurativa del suo tempo, in: Giulia Fusconi, Graziano Ruffini und Silvia Bottaro: Gabriello Chiabrera. Iconografia e documenti, Genua 1988, S. 7–38.

12 Marino, Giambattista: Della Lira, Venedig 1616, proemio: „Il modo del discorrere è nuovo, percioche se gli altri, che fin qui hanno ragionato, scrivendo hanno dato a' loro ragionamenti unità di forma, egli hà data à suoi unità di forma, e di materia, obligandosi alla perpetua continuatione d'una metafora sola, il quale obbligo è stato difficilissimo



Abb. 1: Jacopo Palma il Giovane: *Venus und Mars*, 1605–1609, Öl auf Leinwand, ca. 204 cm x 143 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Vor diesem Hintergrund stellt sich erneut und noch eindringlicher die Frage, warum Marinos imaginäre, durch keinerlei Zwänge behinderte Galerie-Ordnung dann in der finalen Fassung etwa anstatt mit einem Selbstbildnis oder zentralen mythologischen Ereignissen mit gleich zwei freizügigen und scheinbar wenig belangvollen Venus-Darstellungen beginnt?

Aber mehr noch und zweite Überraschung: Beide ‚favole‘ – *Venus zieht sich vor Mars aus* und *Venus in einer Muschel auf dem Meer* – sind, so wie sie Marino schildert, eigentlich gar keine. Denn beim Liebeslager von Venus und Mars ist doch der entscheidende Aspekt nicht die sowieso immer weitgehend entkleidete Liebesgöttin, sondern die Entwaffnung des starken Mannes, der sich durch die Macht Amors bezwungen, pazifiziert und ‚kultiviert‘ sieht¹³. Nun zeigt das erhaltene Gemälde des Palma il Giovane in Wirklichkeit und abweichend vom *Galeria*-Gedicht diese geläufige Akzen-

à sostenere, essendogli convenuto rifiutare tutti i concetti nobili, & belli, che fossero di diversa allegoria, & lontani dal filo della sua materia.“

13 Zur mythographischen Tradition und ihrer Auslegung im 17. Jh. etwa Bärberi Squarotti, Giorgio: *Venere e Marte: le allegorie della pace*, in: *Lettere Italiane* 43 (1991), S. 517–546; Glatz, Sybille: *Venus in Waffen und Mars in Fesseln: Epigrammatischer Witz und antiker Mythos bei Sannazaro*, in: *Sannazaro und die Augusteische Dichtung*. Hrg. von Eckart Schäfer, Tübingen 2006, S. 117–136 und das Kapitel „*Mavors armipotens: The Poetics of Self-Representation in Poussin's Mars and Venus*“, in: Elisabeth Cropper und



Abb. 2: Luca Cambiaso: *Venus und Amor auf einer Muschel im Meer*, Rom, Galleria Borghese

tuierung des Ereignisses (Abb. 1). Ja, Marino selbst beschrieb die gemalte Szene in einem Brief just aus dem Jahr der Publikation der *Galeria* auch genau so: „[...] Mars, der sich von einer Nymphe die Rüstung ausziehen läßt um mit Venus zusammenzuliegen, die ihn nackt im Bett erwartet.“¹⁴

Charles Dempsey: Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting, Princeton 1996, S. 216–249. Vgl. auch den Beitrag von Ulrich Heinen in diesem Band.

14 Marino: Lettere (s. Anm. 5), S. 229–231, Nr. 133, 1619 aus Paris an Giovan Battista Ciotti: „[...] Marte, che si fa spogliar l’armatura da una ninfa per andarsi a corcar con Venere, la quale ignuda l’aspetta in letto. Questa medesima invenzione fu da lui dipinta in un altro quadro, ch’io ebbi da esso signor Palma, ma grande, il quale al presente è in potere dell’illustrissimo signor Giovan Carlo Doria, che mel dimandò ed io glielo donai.“

Umso erklärungsbedürftiger wird die nun zweifelsfrei als intendiert zu deutende Veränderung und Umakzentuierung in der *Galeria*. Entsprechendes gilt für das zweite Sujet. Um 1600 kennt man Venus vor allem aus Darstellungen ihrer Geburt und ihres Triumphes in einer Muschel stehend, aber Castellós Gemälde scheint für Marino wiederum keine dieser Szenen auch nur assoziiert zu haben. Zwar existierte tatsächlich auch die ‚zuständliche‘ Ikonographie ‚Venus kauern in einer Muschel auf dem Meer‘, wie ein Gemälde des Luca Cambiaso von ca. 1565 belegt (*Abb. 2*), wenngleich äußerst selten (wobei selbst bei Cambiaso nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden ist, ob sich Venus hier nicht nach ihrer Geburt abtrocknet)¹⁵. Der entscheidende Punkt bleibt freilich, dass bei den beiden Eröffnungs-Gedichten der *Galeria* und im Unterschied zu den nachfolgenden ‚poesie‘ Marino den Fokus der Wahrnehmung weg von gelehrt-anspielungsreichen mythologischen Erzählungen auf zunächst seltsam nebensächliche Handlungsmomente oder vielmehr: auf die von allen Kontexten weitgehend isolierte, demonstrative Präsentation der nackten Venus zu verschieben scheint¹⁶.

Zur Lösung dieser Probleme will mein Beitrag zunächst zeigen, dass Marinos eröffnende Venus-Gedichte eigentlich als verschleierte Selbstentwürfe oder vielleicht besser, als ‚metafore‘ des Künstlers und seines dichterischen Schöpfungstums, als Selbst-Bilder also, und zugleich als Lektüeranleitung der gesamten *Galeria* zu verstehen sind¹⁷. In einem zweiten Teil werden diese Selbst-Bilder dann mit den bis dato bekannten Marino-Porträts von Künstlern – gewissermaßen seinen Fremd-Bildern – konfrontiert und in ihren Intentionen verglichen.

1. Marino als Timanthes

Marino hatte zu einem nicht genauer bestimmbareren Zeitpunkt vor 1619 eine erste Version der *Liebschaft von Venus und Mars* von der Hand des Palma il Giovane an seinen neuen Genueser Mäzen Giovan Carlo Doria weiterverschenkt (vgl. *Abb. 1*). Vom Maler Palma erbat der Dichter sich da-

15 Magnani, Luca: Luca Cambiaso da Genova all'Escorial, Genua 1995, S. 90–93. Zu Marinos Schilderung der Geburt der Venus vgl. seinen *Adone*, canto VII 133–140.

16 Zu Marinos sonstigen Bildthemen und ‚Kunsttheorie‘ vgl. etwa Ackerman, Gerald: Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory, in: *Art Bulletin* 43 (1961), S. 326–336 und Warman, Stephen: The Subject-Matter and Treatment of Marino's Images, in: *Studi Secenteschi* 10 (1969), S. 57–131.

17 Das Kapitel *L'autoritratto del Marino* in Guglielminetti, Marziano: *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina, Florenz 1964, S. 9–58 bleibt weitgehend biographisch. Andere ‚Selbst-Bilder‘ analysiert Tristan, Marie-France: *Sileno barocco. Il „Cavalier Marino“ fra sacro e profano*, Lavis (TN). Vgl. auch den Beitrag von Ulrich Heinen in diesem Band.

rauffin just im Jahr der *Galeria*-Publikation 1619 eine verkleinerte Wiederholung der Komposition¹⁸. Dass Marino also ausgerechnet mit dem *Venus und Mars*-Gemälde im Besitz Dorias seine wiederum diesem Doria dedizierte *Galeria* eröffnete, hat auf einer ersten Ebene ganz evidente Gründe: Nicht nur handelte es sich um ein Bild aus der Sammlung des Widmungsempfängers, diesem daher bekannt und diesen zugleich ehrend (wie es auf noch sieben weitere in der *Galeria* besungene Werke zutrifft). Das Gemälde rief auch Marinos frühere Gabe und die lange freundschaftliche Verbindung beider Männer ins Gedächtnis.

Allerdings lässt sich damit nur die Auswahl des Werkes, nicht aber seine dichterische Präsentation und Umdeutung erklären. Diese beginnt mit Marinos einleitendem und nicht enden wollendem Ausruf, die Venus auf Palmas Gemälde möge doch ihre Reize verdecken, denn je mehr sich Schönheit verberge, desto mehr würde das Verlangen nach ihr geschürt. Erst mit den abschließenden drei Zeilen geht das Gedicht dann zu einem anderen, wenngleich verwandten Gedanken über: Gespielt wird mit dem Namen Palmas, wörtlich dem Palmzweig bzw. der Handfläche, die gerade nicht die Blöße der Venus bedecken, sondern deren verborgene Schönheiten offen legen – zur Schande der Dargestellten, aber zur Ehre des Künstlers. Entgegen dem ersten, oberflächlichen Eindruck, hier ginge es nur um den erotischen Reiz der entkleideten Liebesgöttin, gibt sich eine zweifach programmatische Eröffnung zu erkennen: Zunächst wird das Verdecken der Schönheit als höchste Steigerung der täuschend lebensechten Bild-Attraktion und als künstlerisches Ziel postuliert – oder anders gesagt: Marino fordert eine Kunst der Imagination, wie sie wenig früher, 1602/03 etwa auch schon Giambattista Agucchi am Idealbeispiel von Annibale Carraccis *Schlafender Venus* entwickelt hat: Denn deren wie durch einen Schleier verschattetes Gesicht erlaube es dem Betrachter, sich selbst eine außerhalb der Möglichkeiten der Malerei liegende ideal-schöne Vorstellung zu bilden. Der Grundgedanke dieser Imaginations-Aktivierung war weitest verbreitet, die Antike, Boccaccio, Alberti, Tasso, Giovan Battista Rivetti in einem noch ausführlich zitierten Gedicht auf ein Bildnis Marinos, später dann Emanuele Tesauro und eben auch Marino selbst in den *Dicerie sacre* formulieren ihn: „Jene Bilder sind lobenswert und bewunderungswürdig, bei denen man mehr hinzudenkt als dargestellt ist.“¹⁹ Denn, so darf man erläuternd

18 Zum Brief aus Paris an Marinos Verleger Ciotti mit der durch diesen zu vermittelnden Bitte an Palma vgl. Anm. 13. – Zu Doria als Mäzen und Sammler jetzt umfassend Farina, Viviana: Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento, Florenz 2002, speziell zu seinem Verhältnis zu Marino S. 41–51.

19 Marino, Giovanbattista: *Dicerie sacre e Strage degl'Innocenti*. Hrg. von Giovanni Pozzi, Turin 1960, S. 89 f.: „Ingegno, conciosiacosaché quelle sieno le dipinture degne di loda e di maraviglia nelle quali si sottointende piú che non si dimostra e tuttoché l'arte per se

hinzufügen, indem sie auf die Imagination des Betrachters bauen, aktivieren sie zugleich das Lebendigkeitspotenzial der Bildmedien und beachten doch das Decorum. Das antike Musterbeispiel dafür lieferte bekanntlich Timanthes mit dem verhüllten Gesicht des übermäßig leidenden Vaters in der *Opferung der Iphigenie*. Aber nicht nur Agucchi und schon vor diesem etwa Bernardino Partenio, sondern auch Marino selbst verbinden das Timanthes-Prinzip mit den erotischen Reizen von Venus – so heißt es im *Adone*: „Più non dirò, né saprei meglio in carte/Tanta beltà delinear giamai, [...]./Onde poich'al desir mancando l'arte/Dal soggetto lo stil vinto è d'assai/Industre imitator del gran Timante,/Gli porrò del silentio il velo auante.“²⁰ Zudem wurde Marino bereits in einem 1614 publizierten Gedicht des Alessandro Pera expressis verbis als neuer Pygmalion und neuer Timanthes gerühmt, da er das Porträt seiner Geliebten nicht durch Pinsel oder Meißel, sondern allein durch sein *ingegno* immateriell in Sprache erschaffen habe – ein Bildnis aus Worten also, dessen täuschende Lebendigkeit an Pygmalion, dessen Reiz auf die Imagination aber an Timanthes erinnerte²¹. Alle diese ästhetischen Leitkategorien: Lebendigkeit, Imagination und Decorum, ruft Marino nun entsprechend zum Auftakt der *Galeria* am Beispiel der Venus des Palma auf: Mit ihrer sexuellen Attraktion bezeugt diese zwar ihre Lebendigkeit à la Pygmalion (so würde sich das abschließende Lob an Palma erklären), erfüllt überraschenderweise jedoch die Timanthes-Kategorie gerade nicht vorbildlich, da sie ihre Reize viel zu direkt dem Betrachter präsentiert.

Mit dieser ambivalenten Einschätzung des Gemäldes deutet Marino verschleierte – so die im weiteren zu verifizierende These – seine eigenen dichte-

stessa sia grande, l'arguzia nondimeno l'eccede; e cotali è fama che fussero l'opere particolarmente di Timante.“ – Alle diese Autoren zusammengestellt bei Kliemann, Julian: Kunst als Bogenschießen. Domenichinos ‚Jagd der Diana‘ in der Galleria Borghese, in: Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 273–312. – Zum Timanthes-Motiv auch Héning, Emmanuelle: Iphigénie ou la représentation voilée, in: Studiolo 3 (2005), S. 95–132 und weit ausgreifend Konersmann, Ralf: Der Schleier des Timanthes: Perspektiven der historischen Semantik, Frankfurt a. M. 1994.

20 Marino, Giambattista: *L'Adone*. Hrg. von Marzio Pieri, Trient 2004, canto XVI 192, S. 511. – Mit Bezug auf das unvollendete Venus-Gemälde des Apelles siehe Partenio, Bernardino: *Dell'imitazione poetica*, Venedig 1560, S. 140f.: „Messer Trisone subito rispose egli. Ma chi sa, ch'Apelle, di cui intende, avendosene forse di non potere o secondo la idea, o secondo la perfettione e la maraviglia dell'altre bellissime parti del corpo, a quelle agguagliarsi con l'arte, così imperfettamente giudicosamente lasciate, le avesse? come anco si giudica di Timanthe, [...]“

21 Marino, Giambattista: *Rime*, Venedig 1602, Parte Seconda, S. 230: „Proposta al Marino. Del Sig. Alessandro Pera//BEN può MARIN, con chiara, e nobil'arte/Nova Pygmalion, novo Thimante/Ritrar del'Idol vostro a parte a parte/L'alta beltà, l'angelico sembiante./[...]“

rischen Intentionen, die Rezeptionshaltung für die *Galeria* insgesamt, aber auch seine Einschätzung des Verhältnisses von *poesia* und *pittura* an: Im Gegensatz zu Kunstwerken, die ihre Inhalte dem Betrachter vorrangig zeigen, zielen Marinos Bild- und Skulpturengedichte auf die höhere Imagination des Lesers. Allein Marinos Gedichte sind also „opre [...] sol d'ingegno“ – wie es ja auch schon ex negativo der erste Satz seiner *Diceria sacra* zur Malerei formuliert hatte: Denn Malerei und Skulptur sind dagegen „Vorgehensweisen der niederen Verstandeskräfte, deren Ziel nicht ist, intellektuell zu erkennen, sondern mit der Hand zu schaffen“²². Damit wird das paragonale Verhältnis von Bildkünsten und Dichtung, die Marino an anderer Stelle vordergründig als „Schwestern“ bezeichnet, auf einer versteckten Ebene und gleich eingangs der scheinbar ausschließlich die Bildkünste rühmenden *Galeria* zugunsten des Wortkünstlers verschoben. Als Schlüsselbegriffe dabei erweisen sich ‚Schatten‘ und ‚Schleier‘: Palmas Venus tritt „senza alcun'ombra, o velo“ auf, Marino dagegen verbirgt, ‚verschleiert‘ freilich nicht nur ingenios die Bedeutung seiner Gedichte. Er zieht sich auch selbst – wie es ein Gedicht des Zeitgenossen Vincenzo Toralto formuliert – den „Schatten“ des antiken mythologischen Personals über²³: Gehalt und Formen der Dichtung werden so in gewisser Weise mit den ‚personae‘ des Dichters eins.

2. Marino als Meerwesen

„VENERE ASSISA IN VNA CONCA DI BERNARDO CASTELLO.

Oh come in vaga conca
 Siede lieta e vezzosa
 La bella Dea, che'nsanguinò la rosa!
 La tua mercè CASTELLO, io la vagheggio
 Senza alcun'ombra o velo
 Più bella in mar, che'n Cielo,
 Anzi fatta immortale anco la veggio
 Più nela tela tua,
 Che nela sfera sua.“²⁴

Das zweite Gedicht präsentiert sich zunächst sogar noch konventioneller und weniger geistreich als das Erste: Die reizende und frohgemute Liebes-

22 Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 19), S. 81: „Che fra tutte l'arti fabrili o vogliam dir fatibili, abiti della ragione inferiore, il cui fine non è con l'intelletto conoscere, ma con la mano operare, le più nobili e le più degne sieno la scultura e la pittura [...].“

23 Toraltos Gedicht in Anm. 83 abgedruckt.

24 Marino: *Galeria* (s. Anm. 1), S. 10.

göttin in einer Muschel erscheint auf dem Meer und damit auf der Leinwand des Bernardo Castello schöner als im Himmel: „più bella in mar, che 'n Cielo“ – eine Umkehrung des notorischen Gedankens, wonach Phidias seinen Olympischen Zeus und etwa Simone Martini die Laura Petrarca im Himmel hätten gesehen haben müssen, um sie so schön darstellen zu können, nichts weiter²⁵. Die betonte Gegenüberstellung von Himmel und Meer – „in mar“ – lässt jedoch auch eine Art ‚argumentum a nomine‘ auf MARINO und damit eine versteckte Signatur des Dichters vermuten. Dafür sprechen noch andere Gründe: Marinos Geist wird bereits in der ersten Ausgabe seiner *Rime* (1602) von Freunden gerühmt als unerschöpfliches Meer, das Italiens weite Landflächen befruchte – woraufhin Marino repliziert, die Poesie selbst sei den Meereswogen zu vergleichen²⁶. Im dritten Teil seiner Gedichte dann, erstmals 1614 zusammen mit den früheren beiden Teilen unter dem Titel *Lira* publiziert, sind wiederum ein knappes Dutzend Panegyriken abgedruckt, die allesamt dieses Motiv Marino – Mare durchvariieren²⁷. Selbst die Feinde Marinos greifen schließlich in ihren verbalen Attacken die Vorstellung von Marino als Meerwesen auf²⁸. In den Pa-

- 25 Albrecht-Bott, Marianne: Die Bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock, Wiesbaden 1976, S. 101–119, ab S. 109 weitere Belegstellen dieser Vorstellung aus Marino-Werken. – Vgl. für diesen Gedanken etwa auch Panofsky, Erwin: *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Studien der Bibliothek Warburg V), Leipzig, Berlin 1924 und Müller-Hofstede, Ulrike: *Malerei zwischen Dichtung und Skulptur* – L. B. Albertis Theorie der Bilderfindung in *Della Pittura*, in: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 18 (1994), S. 56–73; Männlein-Robert, Irmgard, *Zum Bild des Phidias in der Antike: Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers*, in: *Imagination – Fiktion – Kreation: Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. Hrg. von Thomas Dewender und Thomas Welt, München u. a. 2003, S. 45–67.
- 26 Marino: *Rime* (s. Anm. 21), Parte Seconda, S. 239–241: „Del Sig. Gabriel Zinano.//ARINO, anzi gran mare, anzi infinito/Pelago, & Ocean, che 'ntorno inondi/D'Italia i lieti campi, e lor fecondi/Di chiaro grido, e di valor gradito./[...]“ – „Risposta//E MAR la Poesia: Fan dolce invito/A scolar l'onde sue venti secondi;/[...]“ – „Del Sig. Gaspar Murtola//VN bel rico Ocean di chiari pianti/Se' tu MARIN, [...]“ – „Del sig. Gio. Battista Strozzi//ASSEMBRI forse al nome un picciol mare,/Ma come un Oceano ampio diffonde/Fontana di tuo senno acque profonde;/[...]“ Zum Fischer Fileno (Adone, canto IX 47–91) als Sinnbild für Marino siehe Tristian: Sileno (s. Anm. 18), S. 380–383.
- 27 Vgl. Marino: *Lira* (s. Anm. 12), S. 184 ff. und die in den folgenden Anmerkungen zitierten Gedichte; weitere mythologische Meeres-Vergleiche in einem Gedicht des Attilio Beringhieri, in: Marino: *Rime* (s. Anm. 21), Parte Seconda, S. 233: „[...] /Ma ciò MARIN tu poi, tu, che là nato/Presso 'l mar, di Sirena, hor d'Hippocrene/Se' la Sirena insieme, e l'Alcione.“
- 28 Etwa Stigliani, Tommaso: *Il mondo nuovo*, Piacenza 1617, cap. 16, st. 34f. spottend über Marino: „In questo fiume, e per lo mar vicino vive il pesci huom con sue mirabil membra, Detto altramente il cavalier marin, Verace bestia, bench'al vulgo huom sembra: Che nulla,

negyriken jedenfalls formuliert den Vergleich mit am deutlichsten der Beitrag des Cristoforo Ferrari, der nicht nur mit dem erwähnten Gegensatz Meer-Himmel spielt, sondern auch explizit den Bezug zur Meer-geborenen Venus als der Inspirationsquelle für Marino herstellt: „Del Signor Christoforo Ferari all’Autore // MARIN, ben tù dal Mare il nome prendi; / E la gloria del Mar darti al Ciel piacque: / La gran madre d’Amor già del Mar nacque; / E tù, d’Amor cantando, Amore accendi. / [...]“. ²⁹ Noch einen Schritt weiter geht Marcantonio Vergilio Battiferri, der Marinos Kunst einer imaginären Bilderzeugung nicht nur als perfekte Verbindung aus Myron (stellvertretend für die vollkommenen antiken Künstler) und Maro (d. h. Vergil), beschreibt, sondern Marino geradezu als aus dem Meer wiedergeborene Venus sieht: „Del Sig. Marcantonio Vergilij Battiferri // Non così ben saggio Miron scolpio, / Nè si dolce cante Maron facondo, / Come nel vostro stil chiaro, e fecondo, / MARIN, l’arte d’entrambo in voi s’unio. / La Dea vez-zosa, che del MARE uscìo, / Per render di sè vago, e ricco il mondo, / Rinata in voi con modo più giocondo, Amante di noi rende ogni desio. / [...]“. ³⁰ Und wenige Jahre später (1645) lesen sich dann Daniello Bartolis Ausführungen zum kreativen ‚Raubzug‘ des Literaten im ‚Meer der Tradition‘ wie die nachgelieferte Theorie zu Marino – insbesondere heißt es: „Non è rubare, sapere, quasi con un po’ di leggiera schiuma di mare, mescolar il seme celeste del suo ingegno, sì che quella, ch’era inutile e vile materia, divenga non meno d’una Venere, formandosene componimento di più che ordinaria bellezza.“ ³¹

Dass Marino tatsächlich Venus als seine persönliche Gottheit verstand, lässt sich vielfach belegen: In einem Brief von 1604 schreibt er vom Krankenlager aus über ein heute verschollenes Venus-Gemälde des Bernardo Castello: „ich habe es mir gegenüber dem Bett aufhängen lassen und betrachte es den ganzen Tag liebevoll.“ Nicht nur die Wendung „la vagheggio“ erweist sich dabei als exakte Vorwegnahme der Formulierung des zweiten *Galeria*-Gedichts – bewusst wird zudem, dass auch das an zwei-

fuor che l’alma, ha di ferino, E quasi a nostra imagine rassembra: Figlio de la Sirena ingannatrice Ed a la madre equal, se l’ver si dice.“ Dazu Delcorno, Carlo: Un avversario del Marino: Ferrante Carli, in: Studi Secenteschi 16 (1975), S. 69–118, hier: S. 69.

29 Marino: Lira (s. Anm. 12), S. 325; übs. von U. Pfisterer: „MARINO, du hast Deinen Namen vom Meer / [...] Die große Mutter Amors wurde dereinst aus dem Meer geboren / Und Du, der Du von Amor singst, entzündest Liebe. / [...]“

30 Ebd., S. 313; übs. von U. Pfisterer: „So wohldurchdacht hat nicht Myron gemeißelt, / Noch so süß der begabte Maron gesungen, / Wie sich in Eurem strahlenden und fruchtbaren Schreibstift (bzw. Schreibstil), / MARINO, beide Künste in eins vereinen. / Die reizende Göttin, die aus dem Meer hervorging, / [...], / ist in Euch noch glücklicher wiedergeboren, / [und] als unsere Geliebte erfüllt sie alles Verlangen.“

31 Bartoli, Daniello: Dell’uomo di lettere difeso et emendato. Parti due, Rom 1645, II/3.

ter Stelle beschriebene Gemälde sich tatsächlich und seit langem im Besitz Marinos befand, der besonders enge Autor-Bezug also schon auf dieser Ebene gegeben war³². Marino scheint zudem insbesondere Gerüchte um seine erotisch-lasziven bis pornographisch-obszönen Kompositionen forciert zu haben, vorsichtigerweise ohne diese selbst zum Druck zu befördern³³. Und die frühen Biographen des Dichters, Giovan Battista Baiacca und Francesco Ferrari, scheuen sich nicht (1625 und 1637), Marinos der Venus und dem Amor ergebene Lebensführung explizit als wesentliches Charakteristikum seiner *persona* anzuführen³⁴. Dass sich Marino in seinem Selbstverständnis den mythologischen Schleier der Liebesgöttin überzieht oder zumindest in ihrem Gefolge agiert, lässt aber auch die von ihm selbst mehrfach beschriebene Wirkung seiner Gedichte erschließen, durch deren Gesang Mars seine Waffen ablegen und sich friedlich in den Schoß der Venus betten würde³⁵. Dies ist just die Akzentuierung der Szene, die beim Eingangsgedicht der *Galeria* vermisst wurde – oder wie sich nun zeigt: bewusst ausgespart wurde. Denn Marino sieht den Leser des Bandes offenbar in der Rolle des Mars, der eben erst noch durch die Lektüre der Gedichte – sinnbildlich gesprochen: durch die Entkleidung der Venus – gebannt und zum Jünger Cytheras und des Helikon bekehrt werden muss. Die Verführung der sich entkleidenden Venus erweist sich so auch als metaphorischer Schleier für die Verführung des Lesers der *Galeria*.

Aber auch damit sind die Implikationen von Meer und Venus noch nicht erschöpft – das zweite Gedicht, das zunächst so überraschend schlicht die Idylle der Liebesgöttin auf dem Wasser evoziert, lässt sich ebenfalls als verstecktes und damit besonders willkommenes Lob auf den Widmungsempfänger der *Galeria*, auf Giovan Carlo Doria, verstehen: Denn Tradition und Ruhm der Familie Doria gründen in ihren Admirälen, voran dem Lepanto-Helden Giovanni Andrea, dem Marino mehrere *Poesie eroiche* widmete. D. h. Verpflichtung und Verehrung der Familie Doria beruhen auf dem von ihnen beschützten Meer – eine Schutzrolle, die sich nun auch auf den Meeres-Dichter Marino erstreckt. Das scheint zunächst weit hergeholt:

32 Alle Äußerungen Marinos zu diesem Gemälde zusammengestellt bei Erbentraut: Castello (s. Anm. 1).

33 Dazu ansatzweise Borzelli, Angelo: Storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino, Neapel 1927, S. 73 f. und Guardini, Francesco: Erotica mariniana, in: Quaderni d'Italianistica 7 (1986), S. 197–207.

34 Baiacca, Giambattista: Vita del cavalier Marino, Venedig 1625; Ferraris abschließender Satz endet: „[...] di natura piacevolissima e inclinata agli amori“; zit. nach Marino: Lettere (s. Anm. 5), S. 638.

35 Vgl. die beiden Auftaktgedichte in Marino, Giovan Battista: Rime amorose. Hrg. von Ottavio Besomi und Alessandro Martini, Ferrara, Modena 1987, S. 34–37; zum *Adone* Tristian: Sileno (s. Anm. 18), S. 202 f. und passim.

Aber Marino selbst hatte genau diesen Gedanken in der Dedikation des dritten Teils der *Rime* von 1614 mit Blick auf einen anderen Doria, den Kardinal und Erzbischof von Palermo, entwickelt: „Ed avendo, come si è detto, la casa Doria tanta potestà sopra le cose marine, essendo questa opera del MARINO, essena la dea d'amore nata dal mare ed essendo poesie la maggior parte amorse o almeno essendole per amore, dedicate a niuno meglio si convenivano ch'a V.S. illustrissima.“³⁶

Die Bedeutung von Jacopo Palmas sich vor den Augen von Mars entkleidender Venus an erster Stelle und Bernardo Castellos Venus auf dem Meer an zweiter Stelle der *Galeria* lässt sich jetzt zusammenfassen: Die Auswahl der Gemälde und die poetische Akzentuierung ihrer mythologischen Themen sind bewusst so verschoben, dass sich Liebe, Imagination der Schönheit, die selbstreflexive Meeres-Metapher und das dichterisch verschleiende Ingenium als die eigentlichen Themen zu erkennen geben. Marino präsentiert sich unter diesem ‚Schleier‘ oder ‚Schatten‘ als Meeres-Dichter, dessen unerschöpfliche Werke die Imagination der Leser fesseln wie es entsprechend nur die Liebe kann.³⁷ Ganz in diesem Sinne geht es Marino erst in zweiter Linie um die Gemälde und Skulpturen, angesichts derer er sich bezeichnenderweise kaum auf Ekphrasen einlässt, sondern stets eigene Ideen verfolgt – denn in erster Linie entwirft Marino Selbst-Bilder. Zumindest die eröffnenden Gedichte müssen als metaphorische Selbstporträt-Galerie ihres Schöpfers gelten, ein Gedanke, den Montaigne wenig früher im Vorwort seines *Essais* in aller Radikalität formuliert hatte: „Ich selbst, Leser, bin der einzige Inhalt meines Buches.“³⁸ Und Marino würde damit wohl auch mit einer neuen Erwartungshaltung seiner Leser spielen, die zu Beginn einer Gedichtsammlung häufig mit einem Frontispiz-Porträt und teils auch einer expliziten Selbstvorstellung des Autors rechnen durften: Beides fehlt auf den ersten Blick der *Galeria*³⁹.

36 Die Widmung ist aus Turin, 1. April 1614 datiert; übs. von U. Pfisterer: „Da das Haus Doria solche Macht über alle das Meer betreffenden Dinge hat, und da dies ein Werk des MARINO ist, wobei die Göttin der Liebe aus dem Meer geboren wurde und der Großteil der Dichtung Liebesdichtung ist oder zumindest aus Liebe entsteht, gibt es keinen besseren Widmungsempfänger als Euch [...].“

37 Vgl. auch den Beitrag von Christiane Kruse in diesem Band.

38 Montaigne, Michel de: *Essais*. Übs. von Hans Stilett, Frankfurt a. M. 1998, S. 5; eine ähnliche Sicht auf Marinos *Galeria* etwa bei Dillon Wanke, Matilde: *Riflessioni sulle tipologie del ritratto letterario e il ritratto dell'„Inclita Nice“*, in: *Italianistica* 33 (2004), S. 33–50.

39 Exemplarisch Groto, Luigi: *Le Rime*, Venedig 1610, wo nach dem Porträtschich eine „Descrittione di se stesso“ den Band eröffnet; dazu Albrecht-Bott: *Bildende Kunst* (s. Anm. 25), S. 134–154.

3. Marino als Vater

Liebe steht für Marino am Ausgangspunkt seines dichterischen Impulses, seiner Inspiration, und Liebe ist für ihn das eigentliche Hauptthema der Dichtung. Venus und Amor erweisen sich so – neben Apoll, Minerva und den Musen – als adäquate Schutzgötter für einen Dichter, der seine Inspiration aus der Liebe bezieht, denn: „l vero poeta è sempre innamorato“, oder mit Marinos eigenen Worten: „essendo poesie la maggior parte amoroze o almeno essendole per amore.“⁴⁰ Aus Liebe aber sind auch alle Bildkünste entstanden, wie er in den *Dicerie sacre* erläutert: „Mit großer Sicherheit stand am Anfang der Malerei und war ihr Erfinder – wie ich mich vielfach gelesen zu haben erinnere – Amor.“ Es folgen dann als Beispiele die Tochter des Butades und Gott, der aus Liebe mit dem Turiner Grabtuch ein Bildnis seines Sohnes für die Menschen gemalt hat⁴¹. Dieses Kapitel soll freilich weder die Vorgeschichte dieser in der Frühen Neuzeit weitverbreiteten Vorstellungen untersuchen noch ihre Relevanz für alle Werke Marinos nachzeichnen, sondern allein eine weitere Konsequenz für die *Galeria* herausgreifen: Dass diese aus Liebe entstehenden Werke des Dichters konsequenterweise auch als seine geistigen Kinder anzusprechen sind.

Allein aus diesem, von antiken wie Renaissance-Autoren vielfach aufgegriffenen Gedanken wird das Abschlussgedicht der virtuellen Gemälde-

40 Das erste Zitat aus Andreini, Isabella: *Lettere*, Venedig 1612, fol. 23r (in dem Band findet sich auch ein Gedicht Marinos); Marinos Äußerung von 1614 aus der Widmung der *Lira*, vgl. Anm. 34; konsequenterweise handelt auch Marinos Hauptwerk *Adone* von der Liebe, vgl. die Charakterisierung in Erithraeus, Ianus Nicius: *Pinacotheca Imaginum Illustrium* [...], 3 Bde., Köln 1645, Bd. 1, cap. XVI, 10 zu Marino: „Sed summam, in suo Adonide, laudem meruit; in quo poema omnes poetici flores, omnes numeri, omnes lepores, omnes Veneres, confluisse videntur: [...]“. – Zur zentralen Vorstellung von Dichter- und Künstlerliebe andeutungsweise Holmes, Olivia: *Assembling the Lyric Self. Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*, Minneapolis, London 2000, etwa S. 28f. und S. 68f.; Malatrait, Solveig: *Die Amor-Motive: ihre Rezeption, Gestaltung und Funktion in der französischen Renaissancelyrik*, Diss. Hamburg 1998, Frankfurt a. M. u. a. 1999, S. 161–191; Cropper/Dempsey: Poussin (s. Anm. 13) und Pfisterer, Ulrich: Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Hrg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 4), S. 41–72; Tristan: Sileno (s. Anm. 18).

41 Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 19), S. 88f.: „Bello certo (se debbo creder a chi ne scrive) fu l'origine della pittura, di cui sovieppi aver letto che l'inventore fu Amore; perciocché licenziandosi dalla sua donna un amante, nell'ultima notte de' suoi trastulli, per andar lontano, e volendo di sé lasciarle qualche ricordo, disegnò la sua effigie rozamente nel muro, contornata su l'ombra del proprio corpo al riflesso della candela.“ – Vgl. umfassend zu diesen Motiven Bettini, Maurizio: *Il ritratto dell'amante*, Turin 1992.

Skulpturensammlung verständlich: *Uno scultore in morte della Figliuola* – ein Gedicht, das schon früher in den *Rime* veröffentlicht und also nicht erst für diese Schlussstellung konzipiert worden war, sondern als fertiges Ganzes dafür geeignet schien. Bedauert wird ein unglücklicher Bildhauer, der seine Kunst dazu einsetzen muss, seiner Tochter das Grabmal zu meißeln. Der finale Wunsch dieses Künstlers besteht darin, dereinst ebenfalls und neben ihr im dunklen Sarg bestattet zu werden. Marino hatte unter Verwendung der Kinder-Metapher schon in der Vorrede zu den *Rime* erklärt, dass er die häufig anonym zirkulierenden Werke seiner Feder durch die Drucklegung nun für sich reklamieren und damit quasi die Geistes-Waisen als rechtmäßiger Vater adoptieren wolle⁴². Auch die Vorstellung vom gemeinsamen Grab für sich und sein Werk findet sich bei Marino noch an anderer Stelle – in einem Gedicht auf den unglücklichen Verlust seiner Manuskripte: „Per la perdita de' suoi scritti // [...] O mi renda fortuna invida, e cruda / Il perduto mio bene, ò me con quello / Vn sepolcro ricopra, un carcer chiuda.“⁴³ Vor allem aber eröffnet Marino die Widmung der *Galeria* selbst mit dem Vergleich zwischen dem alttestamentarischen Richter und Heerführer Jefta, der aufgrund eines Versprechens seine einzige Tochter Gott opfert, und sich selbst, der seine Gedichte als seine geistige Tochter gerne dem Giovan Carlo Doria darbringt⁴⁴. Denn erst das Opfer der Gedichte – will sagen: ihre Publikation und Dedikation – führt letztlich zur Unsterblichkeit. Diesen Sinnzusammenhang aufgreifend lässt sich das Schlussgedicht nur vordergründig als Klage darüber verstehen, dass mit der Drucklegung der *Galeria* das Arbeiten daran, also ihr Weiterwachsen und Leben, beendet und sie der Obhut des Vaters entzogen ist. Denn zugleich und erst damit sichert das ‚gestorbene Geisteskind‘ durch sein gedrucktes ‚Grabmonument‘ das Gedächtnis Marinos für die Ewigkeit.

4. Marino als Kunstwerk

Nicht nur in der *Galeria* gibt sich Marinos Bemühen um Selbst-Bilder als ein zentrales Thema zu erkennen. Bereits die Zeitgenossen rühmten (oder verurteilten) das Talent des Dichters zur allfälligen Selbstdarstellung, zur

42 Marino: *Rime* (s. Anm. 21), Widmungsschreiben der *Parte Seconda* an Tomaso Melchiori.

43 Marino: *Lira* (s. Anm. 12), S. 236: „Entweder gibt mir die neidische und grausame Fortuna / mein verlorenes Gut zurück, oder aber es bedecke mich / gemeinsam mit diesem ein Grab, umschließe mich [gemeinsam] der Kerker [des Todes].“

44 Marino: *Galeria* (s. Anm. 1), S. 5 f.: „[...] È [*La Galeria*] figliuola (si può dir) mia, per esser parto del mio ingegno.“

kunstvollen Selbstformung⁴⁵. Und noch posthum erwiesen sich seine Anhänger als treue Erfüllungsgehilfen des Meisters, dem sie zwischen 1625 und 1633 allein fünf gedruckte Biographien – teils sogar als eigenständige Schriften und nicht nur im Anhang von Werkausgaben – widmeten, mehr als jeder andere Dichter und Literat zuvor in so kurzer Zeit erhalten hatte. Nur zum Vergleich: Der große Tasso musste gut zwanzig Jahre im Grab liegen, bevor sein Leben von Giovanni Battista Manso 1621 im Druck veröffentlicht wurde⁴⁶. Dass sich ein nicht unbeträchtlicher Teil von Marinos Fama dabei auch aus spektakulären Streitigkeiten mit Kollegen, aus Anschuldigungen vor der Inquisition (wegen Verfassens erotisch-obszöner Gedichte) und selbst aus Haftstrafen speiste, war sicher nicht immer kalt vorausberechnet, trug aber letztlich zum intendierten Ziel bei. In Parenthese nur angedeutet sei: Vielleicht das wichtigste Vorbild für diese allumfassende ‚Selbstpropaganda‘, die ansatzweise auch bei anderen Zeitgenossen Marinos zu beobachten ist⁴⁷, dürfte Pietro Aretino gewesen sein – vor allem auch im Hinblick auf die Verbreitung des eigenen Porträts, für das Aretino bekanntlich so herausragende Künstler wie Tizian, aber eben auch die Reproduktionsmedien Druckgraphik und Medaille nutzte⁴⁸. Der zu Lebzeiten selbst angelegte Mythos Marino jedenfalls, der durch die triumphale Rückkehr des Dichters von seinem mehrjährigen Paris-Aufenthalt (1615–1623) nach Rom und Neapel einen letzten Impuls erhielt, war wenige Jahre nach seinem Tod 1625 auf dem Höhepunkt angelangt.

In dieses Panorama fügen sich auf den ersten Blick zunächst auch die tatsächlichen Porträts von Marino ein – das ‚self-fashioning‘ wäre so durch eine ganze Galerie von ‚Fremd-Bildern‘ prominenter Künstler in Öl und Kupferstich effektiv ergänzt worden, wobei man sich diese Konterfeis teils wohl in enger Absprache mit Marino selbst entstanden denken darf. Allein in der

45 Dazu etwa Raboni, Giulia: Geografie Mariniane. Note e discussioni sulle biografie seicentesche del Marino, in: *Rivista di letteratura italiana* 9 (1991), S. 295–311, hier: S. 297 und Anm. 2.

46 Guglielminetti: *Tecnica* (s. Anm. 17), S. 10f.; Slawinski, Maurizio: *Agiografie Mariniane*, in: *Studi Secenteschi* 29 (1988), S. 19–79; sowie die wichtigen kritischen Bemerkungen zu diesem Aufsatz von Raboni: *Geografie mariniane* (s. Anm. 45).

47 Etwa Gabriello Chiabrera und Giambattista Basile, dazu Fusconi, Ruffini und Bottaro: Chiabrera (s. Anm. 11) und Miranda, Girolamo de: *I volti molteplici della cortigiana virtù. Per un „portrait masqué“ di Giambattista Basile nella sua prima maturità (1606–1612)*, in: *Civica Biblioteca Aprosiana. Quaderno dell’Aprosiana* N. S. 5 (1997), S. 7–19.

48 Die Verbindung Marino-Aretino deutet bereits Gaspare Murtola 1608/09 in seinem Spottgedicht auf den Konkurrenten an; siehe: *La Murtoleide fischiata del Cavalier Marino con la Marineide risate del Murtola*, Speier 1629, hier: S. 77, *Risata XIII*. – Zu Aretino zuletzt umfassend Waddington, Raymond B.: *Aretino’s Satyr: sexuality, satire, and self-projection in sixteenth-century literature and art*, Toronto u. a. 2004.



Abb. 3: Caravaggio: Bildnis eines unbekanntes Mannes, London, Privatsammlung

Galeria werden sechs Exemplare von den Künstlern Caravaggio, Bartolomeo Schedoni, Pietro Malombra, Giulio Maina, Frans Pourbus und Giovanni Contarini besungen – ein siebtes Gedicht auf ein weiteres Marino-Bildnis nennt keinen Künstlernamen, es könnte sich also auch nur auf eines der vorgenannten beziehen⁴⁹. Lässt man jedoch die Reihe der achtzehn, bis

⁴⁹ Marino: *Galeria* (s. Anm. 1), S. 280–284; mein Beitrag kann im Weiteren auf die Deutung von diesen Gedichten Marinos nicht ausführlich eingehen, die noch einen weiteren Aspekt neben den ‚verschleierten‘ Selbstdarstellungen und den realen Porträts ein-

dato mehr oder weniger überzeugend in Vorschlag gebrachten und zu Lebzeiten oder unmittelbar nach Marinos Tod entstandenen Porträts des Dichters chronologisch Revue passieren, muss diese Vermutung überraschend modifiziert werden⁵⁰.

1.) Das Bildnis von Caravaggio, in dem sich Marino laut *Galeria* so gut getroffen sah, dass er gleich Janus nun zwei Gesichter zu besitzen meinte, und dass in den Jahren zwischen 1600 und 1606 entstanden sein muss, dieses Bildnis glaubte jüngst Maurizio Marini in einer englischen Privatsammlung entdeckt zu haben (*Abb. 3*)⁵¹. In der Tat handelt es sich bei der Neuentdeckung um ein herausragendes Werk, das durchaus mit Caravaggio in Verbindung zu bringen ist – allein es zeigt mit größter Sicherheit nicht Marino. Hätte nämlich sein Entdecker das Porträt nicht nur mit wesentlich späteren Marino-Bildnissen der 1620er Jahre verglichen, sondern mit dem frühesten gesicherten in der Ausgabe der *Rime* von 1602, also annähernd zeitgleich mit dem vermeintlichen Caravaggio-Konterfei, dann wären die Unterschiede sehr deutlich geworden: Das Autoren-Bildnis der *Rime* gibt laut Umschrift den 28-jährigen Dichter wieder, müsste also bereits 1597/98 und damit sogar noch vor dem Caravaggio-Werk entstanden sein. Dennoch blickt uns dort ein älterer Mann mit wesentlich dichterem und längerem Kinn- und Knebelbart an, zwar auch mit schlankem Gesicht und hoher Stirn, aber anders als bei dem Bildnis in England mit langer, nach hinten geworfener Haarlocke, wie sie sich auch noch bei späteren Marino-Porträts findet und einem Dichter gut als Zeichen von Ingenium und Phantasia ansteht. Kurz: Der Vergleich schließt nicht nur aus, dass es sich bei dem Gemälde um Marino handelt, er verdeutlicht auch, dass der dort Dargestellte wesentlich jünger, vielleicht erst um die zwanzig Jahre, sein muss. Allerdings steht außer Zweifel, dass Caravaggio den Freund Marino porträtierte, wenngleich das Gemälde weiterhin verschollen bleibt: Im Testament des 1641 verstorbenen römischen Conte Crescenzo Crescenzi vermachte die-

bringen würde; die bislang ausführlichste Besprechung dazu bei Albrecht-Bortt: *Bildende Kunst* (s. Anm. 25), S. 64–67 und S. 146–151.

- 50 Nach der Pionierarbeit zu den Marino-Bildnissen von Jullian, René: *Un portrait du Cavalier Marin au Musée des Beaux Arts de Lyon*, in: *Bulletin des Musées Lyonnais* 2 (1957–1961), 1959, Nr. 4, S. 53–65, ist nun während der Drucklegung dieses Aufsatzes erschienen: Alonzo, G.: *Per una bibliografia illustrata dei ritratti di Giambattista Marino*, in: *Acme* 63 (2010), S. 295–315. Vgl. zuvor Borzelli, Angelo: *La Galeria del Cavalier Marino*, Neapel 1923, S. 22, S. 25 und S. 48 und Borzelli: *Vita* (s. Anm. 33), S. 88f. – Die beste Zusammenstellung von Marinos restlicher Kunstsammlung bei Fulco, Giorgio: *Il sogno di una ‚galeria‘: nuovi documenti sul Marino collezionista*, in: *Antologia di Belle Arti* 3. F., 9/12 (1979), S. 84–99.
- 51 Marini, Maurizio: *Marino e Caravaggio: un ritratto nel contesto della Contarelli*, in: *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*. Hrg. von Caterina Volpi, Città di Castello 2002, S. 233–242, und zustimmend Alonzo: *Ritratti* (s. Anm. 50), S. 296f.



Abb. 4: Autorenbildnis

ser seinem Neffen Francesco zwei Gemälde, „*imaginem sive retractum Equitis Marini et imaginem seuve retractum ipsiusmet testatoris, ambo facti per manum Caravagi*“. Da Crescenzo als Mäzen sowohl des Malers wie auch des Dichters agierte, da zudem mit aller Wahrscheinlichkeit der Neffe Francesco das Marino-Bildnis der Totenfeier (s. Nr. 17) malte, sind falsche Zuschreibung und Überlieferung wohl ausgeschlossen⁵². Möglicherweise lässt sich dieses Caravaggio-Porträt noch 1845 in der Neapler Sammlung des Principe di Fondi nachweisen⁵³.

52 Dazu Fulco: *Sogno* (s. Anm. 50), Anm. 35; Cropper, Elizabeth: *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, in: *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), S. 193–212, und Gazzara, Loredana: *Un'altra nota sul perduto ritratto di Giovan Battista Marino di mano del Caravaggio*, in: *Confronto* 6/7 (2005/6), S. 77–95.

53 *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, 4 Bde., Neapel 1845, Bd. 2, S. 335; vgl. Sammek Ludovici, Sergio: *Vita del Caravaggio*, Mailand 1956, S. 122–124.

2.) Das früheste Kupferstich-Porträt findet sich gleich zweimal in der ersten, bei Ciotti in Venedig erschienen Ausgabe (1602) von Marinos Gedichten, jeweils zu Beginn des ersten und zweiten Teils (*Abb. 4*). Die Umschrift benennt den Dargestellten und sein Alter: „IO. BAPTISTA MARINVS ANNVM AGENS XXVIII“ – wesentlich kleiner erscheint der Name des Verfertigers: „I. Kilian F. Venetia“. Aus welchem Anlass Marino bereits mit 28 Jahren, also schon vier bis fünf Jahre vor 1602 porträtiert worden sein könnte, entzieht sich unserer Kenntnis. Das elegische Distichon unter dem Bildnis-Medaillon variiert den alten Topos, wonach das Bildnis nur das Äußere festhalten könne, wogegen die Seele / den Geist selbst das kleine Büchlein nur ungenügend wiedergebe: „Mariani Valguarnerae. / Effigiem ne posce animi, sat corporis esto / Non illam paruo clausit Apollo libro.“ Im Vorwort erklärt darüber hinaus der Drucker und venezianische Akademie-Kollege Marinos, Giovan Battista Ciotti, das Porträt sei auf seine Veranlassung dem Büchlein beigefügt worden. Es wird dann auch noch in späteren Ausgaben übernommen⁵⁴.

3.) In der Sammlung des Giovan Carlo Doria in Genua ist seit dem Inventar von ca. 1617 ein (heute verschollenes) Freundschafts-Bildnis der drei Dichter Marino, Stigliani und Chiabrera von Bernardo Strozzi nachweisbar. Das Tripelporträt lässt sich in mancher Hinsicht als visuelles Pendant zu den Gedichtausgaben von Stigliani (1601), Chiabrera (1601) und Marino (1602) verstehen, die zwar an unterschiedlichen Orten, Padua und Venedig, jedoch annähernd gleichzeitig und im gleichen Format gedruckt und daher teils in einen Band zusammengebunden worden waren. Allerdings muss das Freundschafts-Bildnis etwas später entstanden sein, denn obgleich sich Doria und Marino wohl schon ab 1598 aus Neapel kannten, traten sie doch erst ab ca. 1604/5 in engeren Kontakt. Andererseits darf der spätestens ab 1609 ausgebrochene Streit Marinos mit Stigliani als sicherer Terminus ante quem für die Darstellung gelten⁵⁵.

54 Giambonini: *Bibliografia* (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 107–109 (Nr. 90), vgl. weitere Ausg.: Nr. 96f. – Die Begründung des Druckers Ciotti in „A chi legge“: „Considerando io, che chiunque leggerà le rime di questo divino ingegno, [...] veggendo in esse quasi visibilmente, & al vivo espressa la immagine del suo nobilissimo animo, potrebbe etiam diliggieri entrare in desiderio dell'altra: ho procurato doppo l'haver ricevuto l'opera di sua mano, senza perdonare a spesa, di arricchire anche il presente volume (come potete vedere) di questo convenevole ornamento. Et come ch'io dubitassi d'offenderne la sua modestia, giovami nondimeno di aver sodisfatto [...] al debito della mia diligenza, & alla vaghezza de' curiosi.“ – Zur Verbindung Marinos mit Ciotti siehe Borzelli: *Vita* (s. Anm. 33), S. 62f.

55 Die Inventare der Sammlung Giovan Carlo Doria im Genueser Palazzo Vico del Gelsomino in Farina: Doria (s. Anm. 18), dort das Inventar von 1617, Nr. 99: „Tre ritratti di poeti mezze figure del Prete cornice dorata“, vgl. das Inventar von 1617/21, Nr. 503, dann präziser das Inventar 1625/41, Nr. 210. – In den Briefen lässt sich der erste Kontakt Marinos mit Chiabrera 1603 nachweisen, vgl. Marino: *Lettere* (s. Anm. 5), S. 32f. (Nr. 19).

4.) Ein Stich, signiert von einem nicht weiter bekannten F. Moria, zeigt den Dichter deutlich älter als in Nr. 2 und jünger als in Nr. 12. Die Umschrift: „BATISTA MARINVS EQVES DD. MAVRITII ET LAZARI“ erinnert daran, dass hier erstmals im erhaltenen Bestand eine Darstellung Marinos im Rang des Cavaliere mit dem am 16. März 1609 in Turin von Carlo Emanuele I. verliehenen Kreuz des Ordens von SS. Maurizio e Lazzaro vorliegt. Überlegen ließe sich, ob der Porträtstich nicht diese neue soziale Stellung feiern, dokumentieren und propagieren sollte – im Alter des Dargestellten ließe sich leicht der zu diesem Zeitpunkt 41-jährige Marino erkennen. Auffällig scheinen die holprigen lateinischen Verse unter dem Bildnis: „Hanc legite effigiem – Vatis qui noscere vultum / Vultis: qui ingenium, – carmina perlegite.“

5.) Der Erstausgabe der *Strage degli innocenti* von 1632 ist ein (relativ kruder) Bildnisstich Marinos von N. Perrey mit der Umschrift und Signatur: „IO. BATA MARINVS AEQVES SS. LAZARI ET MAVRITII AETAT. SVAE 56“ – „N P f.“ und dem Bildgedicht: „Si potes, effinge ingenium, non ora MARINI / Pictor, eritque Maro, qui ore MARINVS erat“ vorangestellt⁵⁶. Wohl dieser Stich war dann in den 1670er/80er Jahren Grundlage für das fast karikierend grobschlächtige Marino-Porträt in der Bildnis-Sammlung des Uffizien-Korridors von Florenz⁵⁷. Der Darstellungstypus entspricht aber auch einem schlecht erhaltenen Gemälde im Musée des Beaux-Arts von Lyon⁵⁸. Wobei dessen Inschrift ebenfalls auf eine posthume Anfertigung zu deuten scheint: „SVSPICE CARMINIBVS RAPIENTEM CORDA MARINV[M], / SEDIS OLYMPIACAE SPIRITVS ILLE FVIT.“ Nicht nur die jeweils abweichenden Bildgedichte machen es unwahrscheinlich, dass Gemälde und Stich einander unmittelbar als Vorlage dienten. Marino erscheint auf diesen zwar bereits als Cavaliere, allerdings so jugendlich, dass man als einfachste Lösung wohl einen verlorenen Archetyp ebenfalls aus den Jahren der Aufnahme in den Maurizius-und-Lazarus-Orden annehmen muss. Möglicherweise entstanden also zwei Porträt-Versionen aus Anlass dieses bedeutenden Ereignisses, dessen sich Marino offenbar auch sonst bei jeder Gelegenheit rühmte⁵⁹. Unsicher bleiben die Zuschreibungen dieses

56 Neapel: Beltrano [1632], vgl. Giambonini: Bibliografia (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 182f. (Nr. 195); abgebildet bei Borzelli: Vita (s. Anm. 33), S. 257 und Fulco: Sogno (s. Anm. 50), dort fälschlich im Raubdruck der *Galeria* durch Bidelli in Mailand 1620 lokalisiert.

57 Inv. Ic309; vgl. Jullian: Portrait (s. Anm. 50), S. 232f. und Gli Uffizi. Catalogo generale, Florenz 1979, S. 642.

58 Inv. A-2950; dazu Jullian: Portrait (s. Anm. 50) und Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon. I. Écoles étrangères XIII^e–XIX^e siècles. Hrg. von Valérie Lavergne-Durey und Hans Buijs, Paris 1993, S. 261. Für Giulio Maina argumentiert Alonzo: Ritratti (s. Anm. 50), S. 297f.

59 Vgl. den vielfachen Spott darüber bei Murtola: Marineide (s. Anm. 48).

verlorenen Archetyps wie auch des Lyoner Gemäldes. Der Vorschlag Castellino Castello scheidet aus (vgl. hier Nr. 5); Giulio Maina bleibt bislang reine Spekulation; infrage käme auch Luciano Borzone (hier Nr. 7).

6.) Das unter Nr. 3 bereits erwähnte Doria-Inventar von 1617 listet zudem ein „ritratto non finito del Cav[alie]r Marini del Castellino“ auf (heute wiederum nicht mehr nachweisbar). Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um eben das Gemälde, über dessen Entstehung der Marino-Freund Giovan Andrea Rovetti (der übrigens später als Marino auch von Simon Vouet porträtiert werden sollte) und Marino selbst Gedichte austauschten: Die Texte sind in den beiden (sehr seltenen) Ausgaben 1625 und 1630 von Rovettis Kompositionen: *Mormorio d'elicono. Poesie del Capitano Giovanni Andrea Rovetti* im Teil mit den „Proposte & Risposte / D'alcuni Nobili Ingegneri / insieme con quelle dell' Autore; / Le quali non si pongono qui tutte, / dovendosi mettere in altre sue opere“ publiziert; wobei eine Reihe anderer dort besungener Kunstwerke zu bestätigen scheint, dass Rovettis Bildgedichte eine ganze Reihe von Jahren vor Drucklegung entstanden waren:

„Al Sig. Cavalier Gio. Battista MARINO.
in occasione di veder fare il suo
Ritratto dal Sig. Castellino Castello.
SON. LV.

Di chiuder bramo alteramente humile
Il Mar dei pregituo, Marino, in carte,
Si come le sembianze à parte à parte
Gentilmente ritrahe Pittor gentile.

E tesser d'altri honori aureo Monile,
Col fregio di tue lodi al Mondo sparte,
Poscia vuirlo al tuo merto e vincer l'arte
Del pennel, con la penna, in chiaro stile.

Ma s'affiso le luci al Lino altero
Del mio dotto Castel, freno il desio,
ch'arte con arte d'emular dispero.

E come il buon Thimante già coprio
sotto manto ingegnoso alto pensiero,
Col velo del silentio il velo anch'io.

Risposta del Sig. Cavalier MARINO

L' Imagine di me caduca, e vile
con dotte linee in bi color consparte
Finse Artefice industrie, e fece in parte
La dipinta à la vina assai simile.

Tu Fabro ancor più perfetta, e nobil parte,
Cui cangiar non può mai ruga senile.
Hor se con si mirabil magistero

Già l'uno, e l'altro emulato di Dio
 M'hà di fore, e di dentro spresso intero.
 Di me che fi, Rovetti? ò in cieco oblio (a)
 Rimarrò nulla, ò al paragon del vero
 L'ombra sarò del simulacro mio.⁶⁰

Am plausibelsten scheint daher, dass Castello 1613 begonnen hatte, Marino während seines Genueser Aufenthaltes zu porträtieren, bei dessen Abreise blieb das Bildnis dann unfertig zurück. Schließlich bestätigt auch Raffaele Soprani in seinen Genueser Künstler-Viten von 1674, dass ein solches Werk von Castellino Castello existierte⁶¹.

7.) Dagegen gibt es außer bei Raffaele Soprani 1674 keinen weiteren Nachweis für ein Marino-Bildnis von der Hand des Genuesers Luciano Borzone, der wie Marino dem Zirkel um Giovan Carlo Doria angehörte⁶². Hier muss eine Datierung um 1613 freilich weitgehend Spekulation bleiben.

8.–11.) Die in der *Galeria* mit Zuschreibung genannten Marino-Porträts von Schedoni, Malombra, Maina und Contarini werden, sofern moderne *Œuvre*-Kataloge dieser Künstler existieren, unter den ‚verlorenenen Werken‘ mit einer Datierung vor oder um 1619 aufgeführt⁶³. Da im Unterschied zu rund einem Drittel der anderen ‚poesie‘ der *Galeria* keiner dieser auf eigene Bildnisse verweisenden Texte in den früheren, zwischen 1602 und 1614 publizierten Gedichtsammlungen Marinos auftaucht, würde dies in der Tat für eine zeitnahe Entstehung der Bildnisse sprechen. Immer vorausgesetzt jedoch, es handelt sich tatsächlich um reale Werke und nicht um Fiktionen, was sich an diesem Punkt der Argumentation noch nicht entscheiden lässt. Darauf hingewiesen sei aber schon, dass etwa der zähe Briefwechsel mit Schedoni, der bereits eine mythologische Zeichnung (!) an Marino erst nach langem Hin und Her schickte, es a priori fraglich erscheinen

60 Rovetti, Giovan Andrea: *Mormorio d'Elicono. Poesie ...*, Rom 1625, S. 338f. – Vgl. zu diesen Datierungsargumenten auch Newcome, Mary: Castellino Castello, in: *Studi di Storia dell'Arte* 15 (2004), S. 125–134, hier: S. 126 und Farina: Doria (s. Anm. 18), S. 72, Anm. 224. – In den Briefen Marinos taucht der Name Castellino Castellos jedoch nur zweimal und just im Jahr 1623 auf, vgl. Marino: *Lettere* (s. Anm. 5), S. 356 und S. 363 (Nr. 193 und 198).

61 Soprani, Raffaele: *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi*, Genua 1674, S. 176.

62 Ebd., S. 183: „I ritratti poi, che fece d'insigni Personaggi furono moltissimi [...]. Ritrasse parimente Gio. Battista Marino, [...]“

63 Bestes Beispiel ist Schedoni, dessen erste Seicento-Vita bereits auf weiten Strecken Marino rezipiert: Vedriani, Lodovico: *Raccolta dei pittori, scultori et architetti modenesi più celebri*, Modena 1662, S. 108–110; dann etwa Dallasta, Federica und Cristina Cecchinelli: Bartolomeo Schedoni: pittore emiliano, Colorno (Parma) 1999, S. 219 und Nergro, Emilio und Roio, Nicosetta: Bartolomeo Schedoni 1578–1615, Modena 2000, S. 121 (Cat.n. 244P). Zu Maina vgl. Anm. 58.

lässt, dass der Künstler ein ungleich aufwendigeres Porträt mit weniger Umständen gefertigt hätte⁶⁴.

12.) Von einem Marino-Porträt Guido Renis berichtet Carlo Cesare Malvasia in seiner 1678 erschienenen *Felsina Pittrice*. Die geschilderten Entstehungsumstände scheinen exemplarisch widerzuspiegeln, wie man sich bislang die ungewöhnliche Porträt-Ansammlung des Dichters erklären wollte: Denn der Künstler soll das Bildnis dem befreundeten Marino als Dank für dessen Gedicht auf sein *Calisto*-Gemälde geschenkt haben. Diese Form des do-ut-des ist dabei tatsächlich auch durch Marinos eigene Feder bezeugt, wenn er dem Bernardo Castello im Austausch für ein Gemälde verspricht: „sarà non meno da me e dal mio stile, anchorché indegno, celebrata [e] ammirata da tutta Roma.“⁶⁵ Oder aber, wenn er Bartolomeo Schedoni bei Nicht-Lieferung eines Bildes halb scherzend mit ‚damnatio memoriae‘ und Verleumdung droht⁶⁶. Da sich die besagten *Calisto*-Verse jedenfalls erst in der *Galeria* finden, müsste sich der Austausch mit Reni um 1619 abgespielt haben – geht man von der tatsächlichen Existenz von Renis Dankesgabe aus, könnte der Umstand, dass das Bildnis eines so berühmten Künstlers dagegen nicht in der *Galeria* erwähnt wird, sogar noch präziser anzeigen, dass dieses erst nach deren Drucklegung entstand⁶⁷. Allerdings gilt wieder: Weder das Porträt noch das *Calisto*-Gemälde Renis sind heute bekannt.

13.) Endlich festen Grund betritt man mit dem sehr qualitätvollen Porträt des Frans Pourbus d. J. (*Farbabb.* 8)⁶⁸. Allerdings nicht im erwarteten Sinne, dass nun doch gesichert ein in der *Galeria* erwähntes Marino-Bildnis von einem befreundeten Künstler vorliegt (wobei ausgerechnet dieses Gemälde bis hin zu den Herausgebern der neuesten *Galeria*-Ausgabe weitgehend unbekannt geblieben ist). Entstanden sein muss das Werk in Paris, wo zum einen Pourbus seit 1609 und bis zu seinem Tod 1622 arbeitete, wo sich andererseits Marino von 1615 bis 1623 aufhielt. In einem undatierten Brief, den die modernen Herausgeber ins Jahr 1620 einordnen (in einer Anmer-

64 Marino: *Lettere* (s. Anm. 5), S. 149–151, S. 163–165, S. 167 und S. 171 f. (Nr. 83 f., S. 93–95, S. 97 und S. 99); vgl. auch die Überlegungen von Albrecht-Bott: *Bildende Kunst* (s. Anm. 25), S. 65 f. und Fulco: *Sogno* (s. Anm. 50), S. 95.

65 Marino: *Lettere* (s. Anm. 5), S. 36, Nr. 21.

66 Ebd., S. 149 (Nr. 83): „Al signor Schidoni mando una disfida capitale: [...] se non suppirà al mancamento passato con qualche cosetta di suo gusto, lo cancellerò dal libro, o dirò mille mali del fatto suo negli elogi de' pittori moderni, ch'io vo tessendo.“

67 Malvasia, Carlo Cesare: *Felsina Pittrice*. Hrg. von Giampietro Zanotti, 2 Bde., Bologna 1841, Bd. 2, S. 10: „[...] nella favola di Calisto, che fu ammirata per cosa singolare, e dalla famosa penna del Marini, a cui poscia in ricompensa fece il ritratto, celebrata [...].“ – Vgl. ebd., S. 47, die Liste von Porträts, die Reni gefertigt hat: „del Cavalier Marini e di Ferrante Carli donati loro.“

68 Heute im Detroit Institute of Arts, Inv. 89.52, Gift of James E. Scripps; Alonzo: *Ritratti* (s. Anm. 50), S. 298 f.

kung wird auch schon 1619 als Möglichkeit erwogen), gibt Marino nicht nur seiner Begeisterung über das Werk Ausdruck. Deutlich wird auch, dass das Porträt keineswegs als Dankesgabe des Künstlers in den Besitz des Dichters gelangte, sondern gegen Bezahlung. Drittens offeriert Marino die Möglichkeit, dass einer seiner Bewunderer eine Kopie davon herzustellen lassen könne: „Il mio ritratto finalmente pervenne in mia mano, ma mediante pecunia, poiché se bene il Purbis non si volse dichiarare interessato, fece nondimeno che il suo giovane riscotesse i soldi. Il quadro mi è carissimo, e perciò non voglio confidarlo a persona fuor di mia casa. Non mancherà modo da farne avere a lei una copia, o quando io la porterò meco a Torino, o pure quando ella ritornerà in Francia.“⁶⁹ In zwei späteren, ebenfalls undatierten Briefen Marinos, die bislang ins Jahr 1622 gesetzt werden, berichtet Marino darüber hinaus, dass nun auch sein „ritrattino [...] per mano del Purbis“ seit zwei Monaten in seinen Händen sei und er ergänzt im folgenden Brief an denselben Empfänger, dass sein „ritrattino in rame di mano del Purbis“ als Geschenk an Sinibaldo Scorza weitergegeben werden solle⁷⁰. Die Zusammenschau der drei Briefstellen ergibt nicht nur chronologische Schwierigkeiten, sondern lässt auch nach den Entstehungsumständen des zweiten „kleinen Porträts“ (in Kupfer) fragen. Der einzige bekannte zeitgenössische Nachstich zum Pourbus-Bildnis stammt nämlich nicht von diesem selbst, sondern ist von dem kaum bekannten „I[saac II.] Briot“ signiert und 1621 datiert, wobei das Format des Gemäldes zum Oval abwandelt und mit einem rahmenden Lorbeerkranz und Bildgedicht versehen wird: „Voicy d'un grand Auteur une excellente Image / L'honneur de l'Italie et des rares Esprits. / Sa plume et son sçavoir n'eurent jamais de prix / Et tous les plus savents luy doivent rendre ho[m]mage / On le peut apeller des Muses le Soleil / Genie sans égal et Poete sans pareil.“⁷¹ Hat also Pourbus den Auftrag für einen Nachstich des Gemäldes an einen Spezialisten weitervermittelt? In jedem Fall bleibt das Problem der Chronologie. Angesichts der umgehenden Nachfrage nach Kopien von Marinos Bildnis dürfte zwischen der Fertigstellung des Gemäldes und dem Nachstich nicht allzu viel Zeit verstrichen sein. Dessen Datierung (Ende) 1621 könnte dann tatsächlich auf eine wenig frühere Fertigstellung des Gemäldes erst 1620 – und damit nach Publikation der *Galeria* – hinweisen. Aber selbst wenn die Fertigung des Originals tatsächlich bis ins Jahr 1619 zurückreichen sollte, würde Marino in der *Galeria* ein eben erst gegen Bezahlung vollendetes Werk beschreiben. Die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat freilich, dass das Porträt sich zu diesem Zeit-

69 Marino: Lettere (s. Anm. 5), S. 281 f., Nr. 152.

70 Ebd., S. 313–315 und S. 323, Nr. 167 und 171.

71 Gautrot, André: Pierre Woeiriot, les Briot et les Guichard: graveurs, medailleurs et monnayeurs, Langres 2003, S. 86–88.

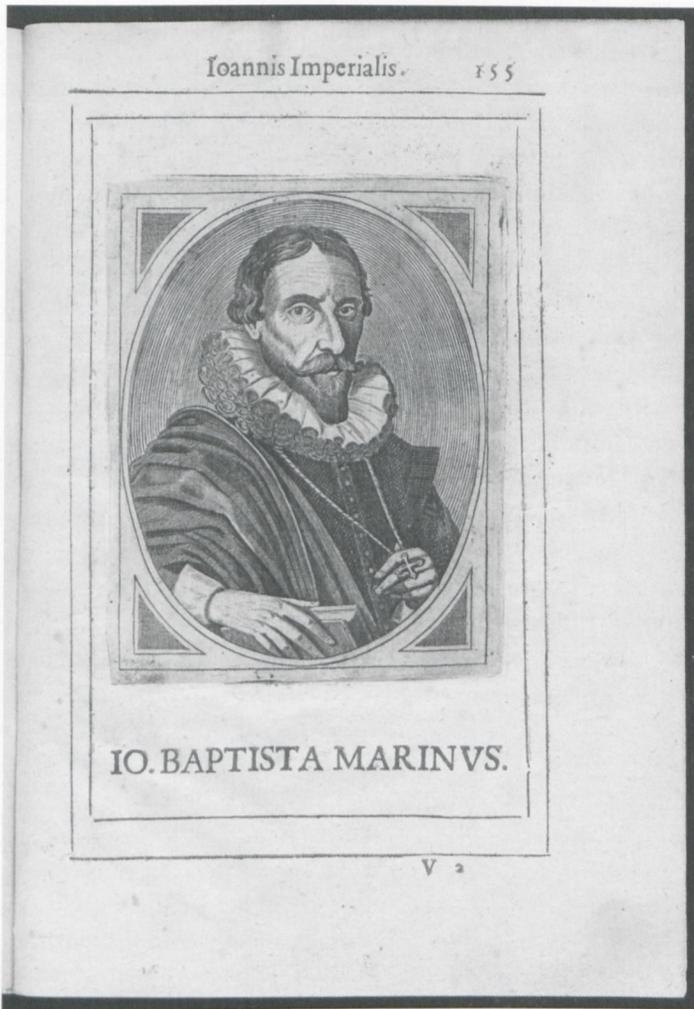


Abb. 5: Giovanni Vincenzo Imperiali, *Musaeum Historicum et Physicum*, Venedig 1640, S. 155: Marino

punkt noch in Arbeit befand! Die weitere Geschichte des geschätzten Bildes bleibt ebenfalls im Dunkeln – in Marinos Testament erscheint es nicht mehr verzeichnet (s. u.). Allerdings findet es 1640 in einem weiteren, vergrößerten Nachstich Aufnahme in Giovanni Vincenzo Imperialis *Musaeum Historicum et Physicum* (Abb. 5)⁷².

14.–16.) Die Rückkehr des 54-jährigen und nun europaweit berühmten Marino aus Paris nach Italien und insbesondere sein Rom-Aufenthalt 1623/24 waren Anlass gleich für mehrere neue Bildnisse – wie der Dichter

72 Imperiali, Giovanni V.: *Musaeum Historicum et Physicum*, Venedig 1640, S. 155–158.

selbst zugleich übertreibend und kritisch distanzierend berichtet: „Di me in Roma sono stati fatti mille ritratti, ma pochi, al mio parere, hanno colpito.“⁷³ Von Ottavio Leoni stammen eine kolorierte Zeichnung und ein darauf basierender Stich, die im Rahmen einer projektierten Galerie der zeitgenössischen Geistesgrößen Roms entstanden zu sein scheinen, wobei mit jeweils unterschiedlichen Rahmenformen die Gruppen: Dichter, Maler, Bildhauer und Naturforscher vertreten waren (*Abb. 6*)⁷⁴. Offenbar erfolgreicher als der neue Standard-Bildnis-Typus des Dichters setzte sich dagegen ein Porträt Simon Vouets durch, das von Friedrich Greuter in einem seitengleichen, von Francesco Valesio in einem seitenverkehrten Stich reproduziert wurde: Vouets ‚ritratto di spalla‘ charakterisiert durch die ‚genialische‘ Kopfwendung, den prominenten Lorbeerkranz – Zeichen von poetischer Inspiration, Wagemut und Unsterblichkeit – und den kostbaren Pelzmantel Wesen und Stellung des Dichters, die virtuos-pastose Pinselführung des Originals unterstreicht zudem kongenial den Eindruck des Lebendigen, inspiriert intellektuell-Beweglichen; andererseits deutet sich aber in dem schmalen Gesicht auch schon die körperliche Hinfälligkeit Marinos zu diesem Zeitpunkt an⁷⁵. Während die Umschrift des Stiches den Namen und Titel des Dargestellten nennt, feiert die Unterschrift bei Greuter den unsterblichen Ruhm des Dichters: „Si tua vita, Marine, leves est lapsa per umbras, / Clarior ex umbris

73 Marino: *Lettere* (s. Anm. 5), S. 359, Nr. 195.

74 Kruft, Hanno-Walter: Ein Album mit Porträtzeichnungen Ottavio Leonis, in: *Storia dell'Arte* 4 (1969), S. 447–458; Spike, John T.: *Baroque Portraiture in Italy: Works from North American Collections*, Sarasota 1984, S. 12–19 und S. 114f.; Barnes, Susan J.: *The Uomini Illustri*, Humanistic Culture, and the Development of a Portrait Tradition in Early Seventeenth-Century Italy, in: *Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts*. Hrg. von Susan J. Barnes und Walter S. Mellion, Hanover, London 1989 (*Studies in the History of Art*, 27), S. 81–92; ein Gemälde danach bei Alonzo: *Ritratti* (s. Anm. 50), S. 300f.

75 Lavernée, Barbara Brejon de: *Portraits de poètes italiens par Simon Vouet et Claude Mellan à Rome*, in: *Revue de l'Art* 50 (1980), S. 51–57; Alonzo: *Ritratti* (s. Anm. 50), S. 301f. Zur Deutung des Lorbeerkranzes in Bezug auf Marino vgl. Gaudenzi, Paganino: *De Mariniana Poesi Apologetica Oratio* (geschrieben 1629/31, publiziert 1639); zit. nach der Neuaufl. von Guardini, Francesco und Antonio Rossini: *Un'apologia del Marino ex cathedra; l'orazione di Paganino Gaudenzi (1595–1649)*, in: *Quaderni d'italianistica* 19/1 (1998), S. 101–131, hier: S. 113: „Nescit limites poeta fere, heliconij collis inexhaustus est fons. Tentandum est illis, qui coronam suo capiti acquirere volunt, quae nunquam marceat, cuius vigor sit semper recens, tentandum inquam, est iter, quod hactenus a nullo sit tritum.“ – Der Stich Greuters wird als Frontispiz-Porträt erstmals verwendet in den *Lettere*, Venedig 1627, vgl. Giambonini: *Bibliografia* (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 93f., Nr. 74; vgl. für weitere Ausgaben bis 1650 Nr. 75–79; dann übernommen in die *Strage degli'Innocenti ...*, Venedig 1633 mit Signatur „F. Valesio“ (S. 185f., Nr. 199) und [Rom?:] [Ungaretti?] [1645?] mit Signatur „Petrus Miotto fecit“ (S. 189, Nr. 202).



Abb. 6: Ottavio Leoni: Bildnisstich des Giambattista Marino, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni

en tibi vita redit.“ Dieses Bildnis ziert dann – mit dem kleinen Unterschied, dass es in der Umschrift auf das 56. und damit Todesjahr Marinos datiert ist – die wichtige Erstausgabe der Briefe Marinos von 1627 sowie zahlreiche

weitere Werkausgaben. Auch diesen neuen Porträtstich verteilte Marino offenbar postwendend unter seinen Gönnern und Freunden⁷⁶.

Unklar bleibt dagegen der Wert einer Anmerkung Giampietro Zanottis von 1841, der auf ein zu seiner Zeit noch in Rom befindliches, heute verschollenes (oder anders zugeschriebenes?) Marino-Porträt des Baldassar Galanino verwies, das Marino nach seiner Rückkehr aus Frankreich dem Conte Andrea Barbazza geschenkt haben soll⁷⁷.

17.) Bei den Trauer-Feierlichkeiten der *Accademia degli Humoristi* in Rom zum Tod ihres Mitglieds und ehemaligen ‚principe‘ Marino folgte man in Ausstattung und Ablauf dem bereits einige Jahre zuvor anlässlich des Todes von Battista Guarini erprobten *Procedere*. Insbesondere hielt ein „[lebens]großes Porträt des Cavaliere sitzend und beim Studium“ von der Hand des Giovanni Battista oder wahrscheinlicher: des Francesco Crescenzi den in Neapel verstorbenen Dichter umgeben von seinen Werken in effigie präsent. Da dieses anspruchsvolle Ganzfigurenporträt heute ebenfalls verschollen ist, lässt sich nicht mehr zweifelsfrei entscheiden, ob es eigens für diesen Anlass gefertigt worden war, oder aber nicht bereits und wie bei Guarini während der Amtszeit Marinos als *principe*: In diesem Fall wäre dem Gemälde nachträglich beim Tode Marinos eine apothetische Goldkrone angefügt worden („Corona; che egli morendo, in premio delle sue fatiche meritò“). Das bekrönte Bildnis-Paar Guarini-Marino bildete jedenfalls noch in den 1630er/40er Jahren den festen Schmuck des Versammlungsraums der Humoristen-Akademie⁷⁸.

76 Marino: *Lettere* (s. Anm. 5), S. 376 (Nr. 206), an Bartolomeo Scarnato aus Rom, 1623/24: „[...] V.S. mi par che accenni altra lettera scrittami, dove si contenga non so che particolare del signor duca di Maddaloni e di miei ritratti. Io, se ben non l'ho ricevuta, comprendo quanto a' ritratti che ne desidera dell'altre copie, onde ne mando una qui inclusa, ché piú non ne ho potuto avere per ora.“ – Allerdings gilt es sich bewusst zu halten, dass diese Qualitätseinschätzung der verschiedenen Porträts und Stiche nicht eindeutig durch Marinos eigene Äußerungen zu belegen ist und der Dichter zu Beginn seines Rom-Aufenthaltes auch einen (anderen?) Stich verteilte, der ihm nicht sonderlich gefiel, vgl. ebd., S. 359 (Nr. 195): „Intanto ne mando uno intagliato in carta, ch'è onestamente goffo e non si rassomiglia punto.“

77 Malvasia: *Felsina Pittrice* (s. Anm. 67), Bd. 2, S. 92, Anm. 3: „In Roma [Galanino] fece quello del Cav. Marino allora ritornato di Francia, e fu l'anno 1623, e quello si è che il Marino mandò a donare al Conte Andrea Barbazza, e in casa Barbazza oggi ancora si trova, e par de' Carracci.“

78 Über die Memorialfeier unterrichten v.a. ein Brief Giambattista Baiaccas (Marino, Giambattista: *Epistolario*. Hrg. von Angelo Borzelli und Fausto Nicolini, 2 Bde., Bari 1911–1912, Bd. 2, S. 105–108), sowie Baiacca: *Vita* (s. Anm. 34) mit einem Gedicht *Sopra il ritratto del Cavalier Marino nell'Accademia degli Humoristi, alludendo all'impresa di detta Accademia* und Freschi, Flavio: *Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia de gli Humoristi di Roma per la morte del Cavaliere Gio. Battista Marino [...]*, Venedig 1626. Zum Verbleib beider Porträts im Versammlungsraum Eryth-

18.) Verzeichnet sei noch als posthumes Porträt die Bronze-Büste des unmittelbar nach dem Tod des Dichters errichteten Kenotaphs, der nach langer Odyssee im späteren 17. und 18. Jahrhundert seitdem in S. Domenico, Neapel aufgestellt ist.⁷⁹

Es existieren zwar noch weitere Hinweise zu Marino-Bildnissen: Gedichte, Inventar-Einträge usw., bei diesen lässt sich jedoch im Augenblick keine Zuordnung zu bestimmten Porträts vornehmen – unklar bleibt insbesondere auch, welches Gemälde in Marinos Neapler Nachlass als „quadro piccolo del ritratto del Cavalier marini senza cornice“ gemeint ist⁸⁰. Dass schließlich Poussins Dichterkrönung auf dem Parnass (Louvre) eine posthume Ehrung an den Freund Marino darstelle, so eine Vermutung Erwin Panofskys, muss beim jetzigen Kenntnisstand ebenfalls (eher unwahrscheinliche) Hypothese bleiben⁸¹.

raeus, Janus Nicaeus: *Endemiae libri decem*, Köln 1645, III, S. 38f.: „[...] ab utraque parte, duorum illustrium Academicorum imagines ad vivum expressae pendebant, [...] alter vero, Thalassicus appellatus, multa optimorum versuum volumina scripsit, & in his fabulam Adonidis egregio poemate cecinit. Erant autem omnes hae tabulae inauratae corona vestitae.“ Vgl. auch die Materialien in Marino: *L'Adone* (s. Anm. 20), Bd. 3, S. LXXVIII und Marino: Caravaggio (s. Anm. 51), S. 240 und S. 242, Anm. 38; zu Guarinis vorausgehender Feier ausführlich Gallo, Marco: Orazio Borgianni, *l'Accademia di S. Luca e l'accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni*, in: *Storia dell'Arte* 76 (1992), S. 296–345, hier: S. 304–308. Zur Institution außerdem Borzelli: *Vita* (s. Anm. 33), S. 88f. und Russo, Piera: *L'accademia degli Umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, in: *Esperienze letterarie* 4/4 (1979), S. 47–61.

79 Dombrowski, Damian: Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom, Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 437f. (G. 137); Bacchi, Andrea: Un esempio di *speaking likeness* tra Vouet e Bernini: Il *Giovanni Battista Marino* di Cochet in San Domenico a Napoli, in: *Nuovi Studi* 13/14 (2008), S. 121–125.

80 Zum Nachlass Fulco: *Sogno* (s. Anm. 50), hier: S. 86 und S. 96. – „Del Sig. Pietro Michiele Gentilhuo. Ven. / Per il ritratto del Cavalier Marino. // Mentre rimirò intento [...]“, in: *Rime Nove del Cavalier Marino* [...], Venedig: Ciotti 1627, A3v; vgl. Giambonini: *Bibliografia* (s. Anm. 9), Bd. 1, S. 227f., Nr. 255. In der Sammlung des Venezianers Giovan Donato Correggio hing ein „ritratto del famoso Marini“; vgl. Borean, Linda: Bernardo Strozzi's portrait of a collector as Perseus in Dijon, in: *Burlington Magazine* 142 (2000), S. 429–433, hier: S. 432 (s. Anm. 34). Ein Inventar des Archivio dei SS. Apostoli in Neapel verzeichnet um 1800 ein weiteres Bildnis; Fulco: *Sogno* (s. Anm. 50), Anm. 29. – Weitere Kupferstichporträts bei Jullian: *Portrait* (s. Anm. 50) und Singer, Hans W.: *Allgemeiner Bildniskatalog*, 14 Bde., Leipzig 1933, Bd. 8, S. 183 (Nr. 19817), der dort als ‚anonym‘ verzeichnete Stich mit 15 weiteren Bildnissen aus Freher, Paul: *Theatrum Virorum* [...], Nürnberg 1688.

81 Panofsky, Erwin: *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm* 1960; Fumaroli, Marc: *L'École de Silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1994, S. 53–147; Graziani, Françoise: *Poussin mariniste: la mythologie des images*, in: *Poussin et Rome*. Hrg. von Olivier Bonfait u. a., Paris 1996, S. 367–285; Unglaub, Jonathan: *Poussin and the Poetics of Painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge u. a. 2006, v. a. S. 133–156.

Was folgt aus diesem Durchgang? Alle wichtigen und sicher belegten Porträts Marinos wurden auch und wohl zumindest teilweise unter Beteiligung Marinos in Stichreproduktion verbreitet. Ausnahmen wie die Bildnisse von Strozzi und Castello lassen sich leicht erklären. Im ersten Fall war die Freundschaft mit einem der anderen Abgebildeten beendet, und zudem wurde es zu einem Zeitpunkt gefertigt, als Marino noch nicht europaweiten Ruhm genoss. Im zweiten Fall blieb das Gemälde unvollendet. Die lebensgroße Darstellung zur Trauerfeier schließlich war für den engen Kreis der *Humoristi* bestimmt, ganz abgesehen davon, dass zu diesem Zeitpunkt mit Vouet der offenbar definitive Bildnistyp vorlag. Umso auffälliger muss erscheinen, dass fünf der sechs *Galeria*-Porträts es weder zu einem Nachstich gebracht noch selbst überhaupt die Hürden der Überlieferung überwunden haben sollen. Mehr noch: Von den Sonderfällen der Caravaggio- und Pourbus-Porträts abgesehen, ist von diesen Bildnissen weder vor noch nach 1619 in anderen Quellenkontexten die Rede. Sie müssten also nicht nur – vorausgesetzt, Marino habe sie bis 1614 (dem Publikationsdatum der *Lira*, der letzten vor der *Galeria* erschienen Gedichtsammlung) nicht bewusst geheim gehalten – in dem kurzen Zeitraum von fünf Jahren entstanden sein (eine Zeitspanne, die aber auf rund ein Jahr zusammenschrumpft, bedenkt man Marinos Reise nach Paris 1615), sondern sie wären auch nach 1619 sofort wieder in der Versenkung verschwunden. Selbst das tatsächlich überkommene Bildnis des Frans Pourbus spricht weniger für als gegen die Existenz der anderen Marino-Porträts: Wurde es doch nicht nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zeitlich nach dem ‚zugehörigen‘ Gedicht und mit großer Wahrscheinlichkeit gegen Bezahlung realisiert, sondern diesem Aufwand entsprechend dann auch sofort wieder im Stich multipliziert. Vor diesem Hintergrund lässt sich nur folgern, dass alle anderen in der *Galeria* beschriebenen Porträts des Dichters Wunschbilder blieben – angesichts der langen und gewichtigen Tradition literarischer Ekphrasen zu erfundenen oder schon für die Leser der Frühen Neuzeit nicht mehr greifbaren Bildnisse seit Petrarca ein nicht ganz überraschender Befund. Wobei Marinos Wunschporträts auch in dieser virtuellen Form ihren Zweck bestens erfüllten: Denn die Kunde von ihnen und der damit verbundene Ruhm Marinos verbreitete sich mit jeder Neuauflage der *Galeria* über ganz Europa. Die Überzeugungskraft der (für Jahrhunderte ja nicht wirklich nachkontrollierbaren) Worte war letztlich viel größer als diejenige real existierender Gemälde. Marinos Selbstformung würde sich also nicht nur auf verschleiert-concettistische Sprach-Bildnisse erstrecken, sondern in dreifacher Weise auch auf bildkünstlerische Darstellungen: durch sein Bemühen um tatsächliche Porträts, durch deren Verbreitung in der Druckgraphik und schließlich durch das Erfinden von nicht realisierten Konterfeis, wobei dieses Erfinden durchaus die Hoffnung und Aufforderung an die Künstler mit einschloss,

das Noch-Nicht-Existente möglichst zu realisieren. Solche fiktiven Bildnisse und ihre Wirkmacht konnten im Übrigen auch im gegenteiligen Sinne Einsatz finden – so bereits, als in den Jahren 1608/09 der Streit zwischen Marino und seinem Konkurrenten in Turin, Gaspare Murtola, einen ersten Höhepunkt erreichte mit der Publikation gegenseitiger Schmähchriften (eine *Marineide*, auf die eine *Murtoleide* reagierte): Nachdem Murtola in einer seiner kurzen *Risate* sehr genau Marinos Physiognomie beschrieben und negativ ausgedeutet hatte, überschüttete ihn Marino seinerseits mit gleich vier Zerr-Ekphrasen von (fiktiven?) Murtola-Porträts⁸².

Bei diesem ganz wesentlich die eigene ‚persona‘ des Dichters definierenden Einsatz und Umgang mit den Bildkünsten wird zwar erneut ihre Hochschätzung durch Marino deutlich. Andererseits zeigt sich aber auch, dass von den „due care gemelle d’un parto nate“, d. h. Malerei und Dichtung, jene (notfalls) durch diese ersetzt werden konnte⁸³. In letzter Konsequenz scheint auch für Marino zu gelten, dass im alten Streit um das ‚bessere Bildnis des Gelehrten‘ die Abbilder des Inneren denen des Äußeren vorzuziehen sind, zumal die Wort-Malereien für Marino offenbar mit der weiteren Verbreitung und dem größeren manipulativen Potenzial aufwarten konnten: Der argute ‚ingegno‘ jedenfalls als entscheidendes Wesensmerkmal Marinos ließ sich nur äußerst schwer, wenn überhaupt adäquat bildlich fixieren und viel besser in den beweglich-polyvalenten *concetti* und *metafore* aufrufen⁸⁴, wie sie als Selbst-Bilder unter dem mythologi-

82 Marino und Murtola, *Murtoleide* und *Marineide* (s. Anm. 48), S. 72 f. (*Murtolas Risata X*): „Marino, questa tua Fisionomia / a dirti il vero, non mi piace niente, / perche dimostra a tutti apertamente, / che sei il Ritratto d’ogni Furberia. / [...]“ – S. 41 f. und S. 49 (*Marinos Fischinata LXVI–LXVIII* und *LXXX*), hier ist das letzte Gedicht für unsere Frage nach Anspruch und Selbstrepräsentation im Porträt am interessantesten: „Ho visto in un bel quadro incorniciato / Il tuo ritratto appeso per un chiodo, / che ’l ma[e]stro che l’havea concio in quel modo / come per mostra lo tenea attaccato. / Murtola, io ti confesso il mio peccato, / d’ogni tua gloria io mi rallegro, e godo; / mà quest’ambitionetta non la lodo, / farsi porre in berlina in sul mercato. / Oltre, che quel lavor ti si disdice, / perche ti farai meglio campeggiare / un corno per feston, ch’una cornice. / Hor perche hò vista la copia impiccare. / vorrei per esser poi lieto, e felice / veder anch’impiccato l’esemplare.“ – Zu dieser Gattung Albrecht-Bott: *Bildende Kunst* (s. Anm. 25), S. 135 und S. 153 f.

83 Diese Formulierung in Marino: *Dicerie sacre* (s. Anm. 19), S. 151; vgl. S. 85 f. zu Malerei und Skulptur sowie Marino: *Adone*, X, 127 und VII, 1: „Musica e Poesia son due sorelle“, wird fast wörtlich vorweg genommen etwa von Ceba, Ansaldo: *Rime*, Padua 1601, *Al Signor Paolo Pozzobonello Padrone singularissimo Francesco Bolzetta*: „[...] ella ha tutte le più virtuose professioni, ch’ad’ un honorato per suo convengono; della Poesia, e Pittura in particolare, sorelle nate ad un parto, figlie dell’imitazione, e del decoro.“

84 In diesem Sinne wird 1654 auch Emanuele Tesauro im *Cannocchiale Aristotelico* argumentieren, dass eine ‚metafora‘ „molto più piacevole ad udire“ sei als eine ‚immagine‘, „perché la imagine ti spiega ogni cosa, distinguendo l’una proprietà dall’altra; ma la metafora, accennandoti una proprietà, lascia che tu comprendi l’altra col tuo intelletto“;

schen Schleier der Venus die *Galeria* eröffnen. In diesem Horizont konnte schließlich das gesamte Werk zum Porträt des unerschöpflichen, variantenreich-kunstvollen und liebend-prokreativen Marino mutieren⁸⁵. Wobei die offensichtlichste (und gerade deshalb wohl nicht allzu häufig evozierte) Maske, der sich der Dichter bedienen konnte, die des Meeressgottes Proteus gewesen sein dürfte, bei dem das Motiv des ständigen Wandels der äußeren Gestalt zum Wesensprinzip erhoben war – Marino hatte daher in ungewohnter Deutlichkeit schon 1602 im letzten Gedicht der *Parte Prima* seiner *Rime* die zukünftige Richtung der eigenen Selbststilisierung vorgegeben: „NOVO Protheo son' io [...]“⁸⁶.

dazu Zanardi, Mario: La metafora e la sua dinamica di significazione nel „Cannocchiale Aristotelico“ di Emanuele Tesauro, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 157 (1980), S. 321–368, v. a. S. 352 f.; auch Frare, Pierantonio: „Per istraforo di prospettiva.“ Il *Cannocchiale Aristotelico* e la poesia del Seicento, Pisa, Rom 2000, hier: S. 103–121. – Zum Vorlauf dieses Problems Ludwig, Walter: Das bessere Bildnis des Gelehrten, in: *Philologus* 142 (1998), S. 123–161; eine ähnliche Sicht auf die *Galeria* skizzieren auch Moses, Gavriel: ‚Care gemelle d'un Parto Nate‘: Marino's ‚Picta Poesis‘, in: *Modern Language Notes* 100 (1985), S. 82–110; Surlinga, Victoria: La *Galeria* di G. B. Marino tra pittura e poesia, in: *Quaderni d'Italianistica* 23/1 (2002), S. 65–84 und die Einleitung zu Marino: *Galeria* (s. Anm. 1).

- 85 An dieser Stelle kann nur angedeutet werden, dass die vielfältigen Selbstentwürfe zugleich eine Aussage über Marinos vielfältig-selektives ‚imitatio‘-Verständnis implizieren dürften. – Zur wenig späteren modifizierenden Rezeption bzw. Ablehnung von Marinos Kunst- und Dichtungsverständnis etwa Bolland, Andrea: Desiderio and Diletto: vision, touch, and the poetics of Bernini's Apollo and Daphne, in: *Art Bulletin* 82 (2000), S. 309–330 und Delbeke, Maarten: A poem, a collection of antiquities and a *Saviour* by Raphael: a case-study in the visualization of sacred history in early seventeenth-century Rome, in: *Word & Image* 20 (2004), S. 87–106.
- 86 Marino: *Rime* (s. Anm. 21), *Parte Seconda*, S. 253: „Del Sig. Don Vincenzo Toralto // FVR le favole prime un'ombra, un velo / (Il veggio hor'io) de' cari alti secreti: / Ombra fu' l'indovin figlio di Theti, / Che cangiava sovente e forma, e pelo: / [...] / MARIN, tu dunque, dal pastor marino / Già figurato, l'Vniverso ammiri / Trà pescator, pastori, amanti, heroi. / [...]“. – „Risposta. // NOVO Protheo son' io [...]“. Vgl. zu Marino als „emulo del mutabil Proteo“ auch Borzelli: *Vita* (s. Anm. 33), S. 88. – Zu Proteus als geeignetem Fabel-Integumentum für Dichter s. Delminio, Giulio Camillo: Tutte le opere, Venedig 1566, S. 192 f.; zu Sannazaro als möglichem Neapler Proteus-Vorbilder für Marino vgl. Coppel, Bernhard: Der Golf von Neapel: Proteus' Nachtlied an der Punta della Campanella (Ecl. 4), in: Schäfer: Sannazaro (s. Anm. 13), S. 87–100; zur weitreichenden Bedeutung der Protheus-Figur etwa Quondam, Amedeo: Varianti di Proteo: l'Accademico, il Segretario, in: *Il segno barocco. Testo e metafora di una civiltà*. Hrg. von Gigliola Nocera, Rom 1983, S. 163–192.

Abbildungsnachweis

Barbara Marx

Farbabb. 1: Tizian: Maria Magdalena, um 1535, Öl auf Holz, 84 cm x 69 cm, Florenz, Galleria Palatina, aus: Filippo Pedrocchi, Tizian, München 2000, Abb. 196.

1) Tizian: Maria Magdalena, um 1565, Öl auf Leinwand, 119 cm x 98 cm, St. Petersburg, Eremitage, aus: Filippo Pedrocchi, Tizian, München 2000, Abb. 241.

Christine Ott

Farbabb. 2: Giovanni Baglione: Der hl. Sebastian von der hl. Irene und einem Engel gepflegt, 1632, Rom, Santi Quattro Coronati.

1) Giovanni Baglione: Der hl. Sebastian von einem Engel geheilt, um 1603, Öl auf Leinwand, 95,9 cm x 75,5 cm, Pennsylvania State University, Palmer Museum of Art.

Frank Fehrenbach

Farbabb. 3: Curzio Maccarone: Fontana rustica, 1572–1573, Caprarola, Palazzo Farnese.

1) Curzio Maccarone, Fontana rustica, 1572–1573: Palazzo Farnese, Caprarola, Detail

Elisabeth Oy-Marra

Farbabb. 4: Tizian: Pala San Nicolao, Rom, Vatikanische Museen.

1) Caravaggio: Medusa, 1597–1598, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 60 cm x 55 cm, Florenz, Uffizien.

2) Guido Reni: Der bethlehemitische Kindermord, 1611, Öl auf Leinwand, 268 cm x 170 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

3) Bernardo Castello: Narziss, Rom, Galleria Pallavicini.

Henry Keazor

Farbabb. 5: Ludovico Carracci: Salmacis und Hermaphroditus, Öl auf Leinwand, 114,3 cm x 151,8 cm, Privatsammlung, mit freundlicher Genehmigung von Jean-Luc Baroni, London.

1) Tafel aus: Luca Ciamberrano / Francesco Brizio, Scuola perfetta per imparare a disegnare tutto il corpo humano, cavata dalo studio, e disegni de Carracci, Rom 1626.

2) Ludovico Carracci: Salmacis und Hermaphroditus, Florenz, Fondazione Horne.

3) Kopie nach Ludovico Carracci Zeichnung mit „Salmacis und Hermaphroditus“, Royal Collection, Windsor Castle.

- 4) Ludovico Carracci: Christus in der Wüste, von Engeln bedient, 1598–1620, Öl auf Leinwand, Berlin, Gemäldegalerie.
- 5) Carlo Cesio: Salmacis und Hermaphroditus – Nachstich eines Details aus Annibale Carraccis Freskenzyklus in der Galleria Farnese in Rom, aus: *Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci disegnata e intagliata da Carlo Cesio*, Rom 1657.
- 6) Ludovico Carracci: Bacchus und Ariadne, 1609?, 106 cm x 81 cm, Vercelli, Museo Francesco Borgogna.

Valeska von Rosen

Farbabb. 6: Caravaggio: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, ca. 1589, Öl auf Leinwand, 135 cm x 166,5 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj.

- 1) Caravaggio: Lautenspieler, 1595, 94 cm x 119 cm, St. Petersburg, Eremitage.
- 2) Caravaggio: Der heilige Franziskus in Ekstase, 1594, Öl auf Leinwand, 92,5 cm x 127,8 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum.
- 3) Caravaggio: Matthäus und der Engel, 1602, Öl auf Leinwand, 223 cm x 183 cm, ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (Kriegsverlust).
- 4) Raffael: Jupiter und Cupido, 1518, Fresko, Rom, Villa Farnesina, Loggia di Psiche.
- 5) Caravaggio: Madonna dei Pellegrini, 1603–1606, Öl auf Leinwand, Rom, Sant'Agostino.
- 6) Valentin de Boulogne: Wahrsagerin, London, Matthiesen Gallery.

Ulrich Heinen

- 1) Peter Paul Rubens: Hero und Leander, 1604/1605, Öl auf Leinwand, 96 cm x 128 cm, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, aus: *The Age of Rubens*, hrg. von Peter Sutton u. a., Ausst.-Kat., Museum of Fine Arts, Boston 1994.
- 2) Peter Paul Rubens: Schiffbruch, um 1601–1603, Zeichnung, 204 cm x 306 cm, Edinburgh, National Galleries of Scotland, aus: *Ann-Marie Logan, Peter Paul Rubens. The Drawings*, Ausst.-Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York 2005.
- 3) Peter Paul Rubens (nach Giulio Romano): Hylas und die Nymphen, um 1605, lavierte und weiß gehöhte Federzeichnung, Paris, Fondation, aus: *Michel Jaffé, Rubens and Italy*, Oxford 1977.
- 4) Peter Paul Rubens (zugeschrieben): Kreuzabnahme, 1602–1603, Öl auf Leinwand, 203 cm x 257 cm, Deutschland, Privatbesitz, aus: *Rubens. Eleonora de' Medici Gonzaga e l'oratorio sopra Santa Croce. Pittura devota a corte*, hrg. von F. Trevisani und S. L'Occaso, Ausst.-Kat., Mantua 2005.
- 5) Peter Paul Rubens: Der Tod des Adonis, um 1601, Öl auf Leinwand, 180 cm x 137 cm, Paris, Privatsammlung, aus: *Michel Jaffé, Rubens. Catalogo completo*, Mailand 1989.

- 6) Antoine Caron: Palaimon und Melikertes, Kupferstich, aus: *Les Images ou Tableaux de platte peinture de deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate*, hrg. von Blaise de Vigenère, Paris 1615, S. 414.
- 7) Peter Paul Rubens: Meleager und Atalante, 1614–1615, Öl auf Leinwand, 133,4 cm x 106,7 cm, New York, Metropolitan Museum, aus: *Walter A. Liedtke, Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, 2 Bde., New York 1984.

Christian Rivoletti

Farbabb. 7: Matteo Rosselli: Angelika heilt den verwundeten Medor, 1630, Öl auf Leinwand, 178 cm x 198 cm, Florenz, Depositi delle Gallerie (Villa Petraia)

- 1) Giovan Francesco Romanelli: Angelika begegnet dem verwundeten Medor, 1635–1640 oder 1646–1648, Öl auf Leinwand, 61,6 cm x 76,3 cm, London, Sammlung von Sir Denis Mahon.
- 2) Giovanni Lanfranco: Angelika heilt den verwundeten Medor, ca. 1615–1616, Öl auf Leinwand, 115,5 cm x 158 cm, New York, Privatsammlung.
- 3) Giovanni Lanfranco und Agostino Tassi: Angelika heilt den verwundeten Medor, ca. 1620, Öl auf Leinwand, 39 cm x 70 cm, Rom, Privatsammlung.
- 4) Lorenzo Lippi: Angelika heilt den verwundeten Medor, ca. 1632–1634, Öl auf Leinwand, 173 cm x 238 cm, Dublin, National Gallery of Ireland.

Ulrich Pfisterer

Farbabb. 8: Frans Pourbus d. J.: Porträt des Giambattista Marino, Detroit, Detroit Institute of Arts.

- 1) Jacopo Palma il Giovane: Venus und Mars, 1605–1609, Öl auf Leinwand, ca. 204 cm x 143 cm, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.
- 2) Luca Cambiaso: Venus und Amor auf einer Muschel im Meer, Rom, Galleria Borghese.
- 3) Caravaggio: Bildnis eines unbekanntes Mannes, London, Privatsammlung.
- 4) Autorenbildnis, aus: *Giambattista Marino*, Rime, Venedig, Ciotti 1602.
- 5) Giovanni Vincenzo Imperiali: *Musaeum Historicum et Physicum*, Venedig 1640, S. 155: Marino.
- 6) Ottavio Leoni: Bildnisstich des Giambattista Marino, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni.

Beitrag Ulrich Pfisterer



Farbabb. 8: Frans Pourbus d. J.: Porträt des Giambattista Marino, Detroit, Detroit Institute of Arts